DAS

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH

EINES MITTELALTERLICHEN MALERS.

IM AUFTRAGE DES VEREINES FÜR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN IN BÖHMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

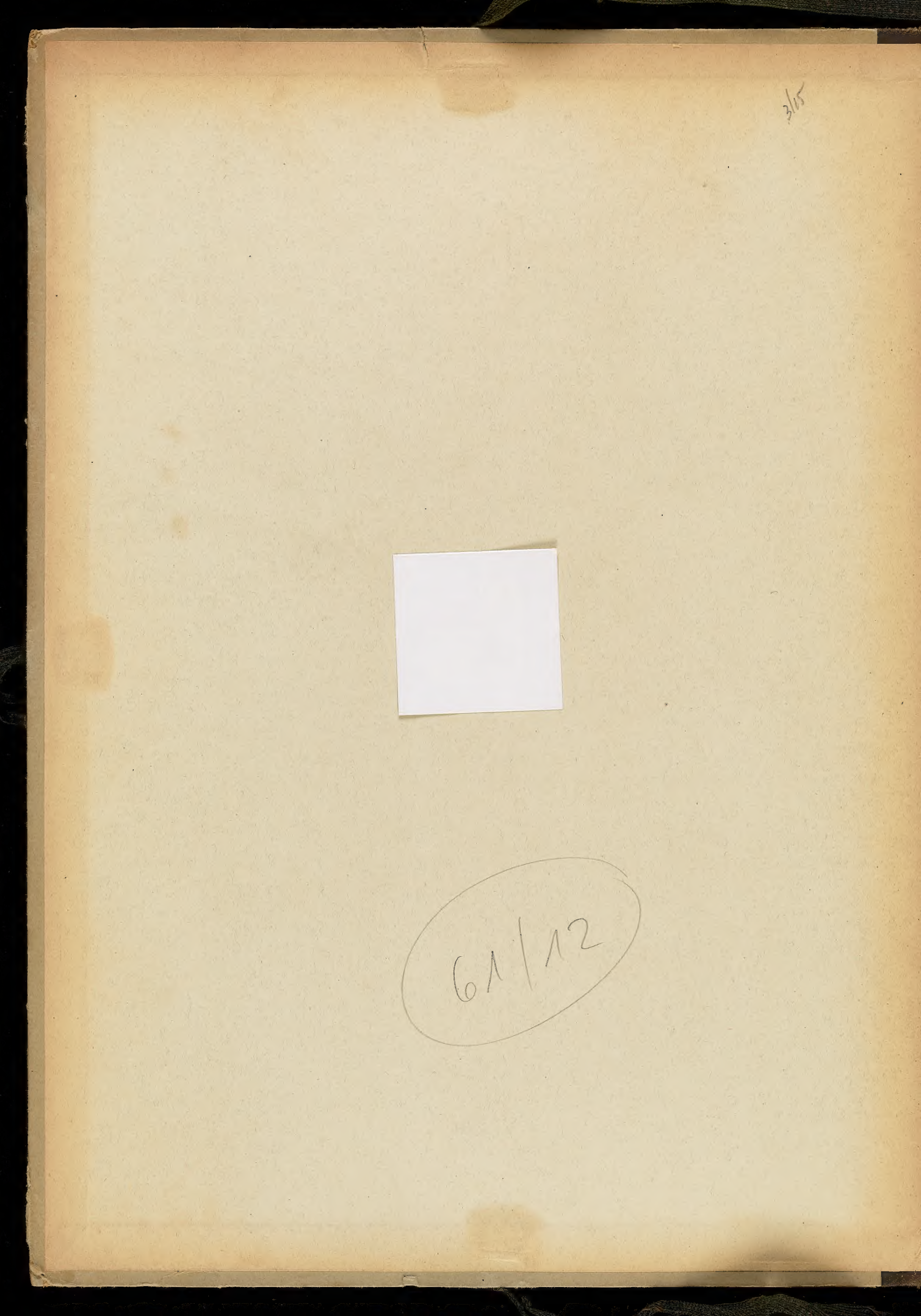
O. Ö. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG.

MIT 29 LICHTDRUCKTAFELN.

PRAG 1897.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.



DAS

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH

EINES MITTELALTERLICHEN MALERS.

IM AUFTRAGE DES VEREINES FÜR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN IN BÖHMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

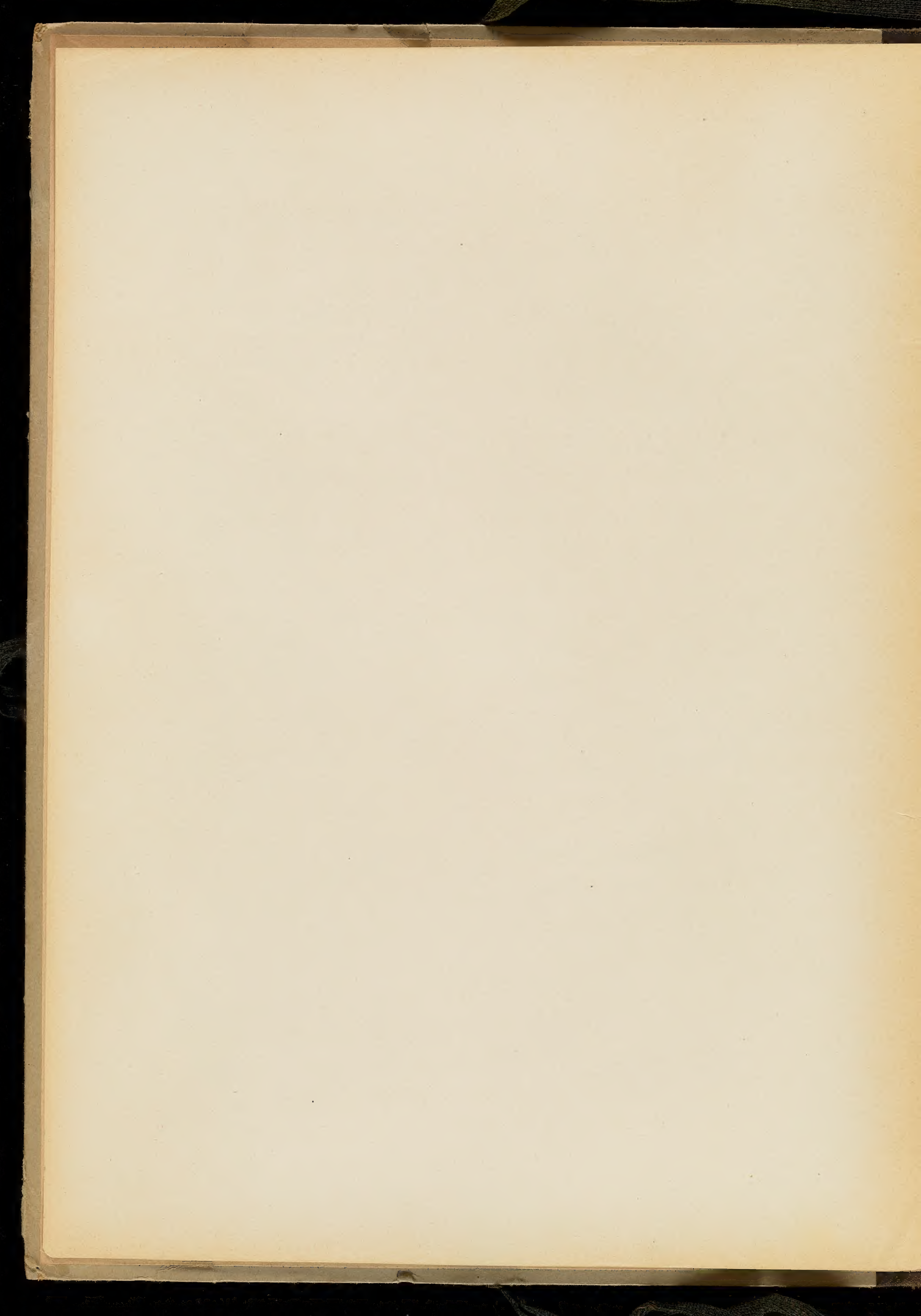
O. Ö. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG.

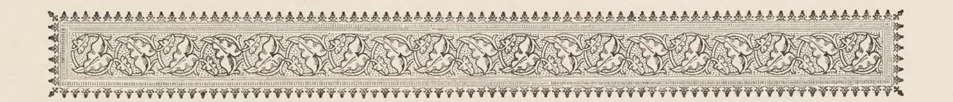
MIT 29 LICHTDRUCKTAFELN.

PRAG 1897.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.





Das Braunschweiger Skizzenbuch.

Der noch erhaltene Bestand verschiedenartiger Denkmale mittelalterlicher Malerei bildet einen verhältnismäßig nur geringen Überrest alles dessen, was die Kunstliebe längst verrauschter Jahrhunderte durch die Führung des Pinsels zum Schmucke der Wand wie der Tafel oder der Handschrift, zur farbenfrohen Ausstattung des Kirchen- oder Profanbaues in bunter Mannigfaltigkeit erstehen ließ. Mit dem Abbruche oder der Vernichtung, mit dem Umbaue manches alten Bauwerkes, mit der Beseitigung so mancher geänderten Geschmacksanschauungen nicht mehr entsprechenden Decorationsweise des Äußeren und Innern gieng gar vieles Wertvolle zugrunde, woraus wichtige Aufschlüsse über die künstlerische Leistungsfähigkeit bestimmter Zeitabschnitte und über der letzteren oft so eigenartige Denkungsart sowie den aus ihr quellenden Darstellungstrieb gewonnen werden könnte. Mannigfache Quellenbelege geben bald mehr bald minder ausführlich über die Vollendung oder Zerstörung, manchmal auch über den Auftraggeber und den Meister, noch seltener über den Gegenstand der Darstellung wenigstens beschränkte Kunde, welche gerade dort, wo sie zur ausführlichen Beschreibung wird, den Verlust einzelner Denkmale oft doppelt schmerzlich empfinden lässt.

Noch mehr als die Schöpfungen mittelalterlicher Maler, deren Jahrhunderte überdauernder Bestand nicht nur durch ihre Bestimmung, sondern auch durch den für ihre Unterbringung und Aufbewahrung benützten Ort von selbst gesichert erschien, waren jene Behelfe der Meister, auf welche sich die ausgeführten Arbeiten vielfach stützten, der Verschleppung und Zerstörung ausgesetzt. Die Bedeutung der Handzeichnungen, welche in stilkritischen Untersuchungen der modernen Kunstforschung mit Recht immer mehr in den Vordergrund rücken und schon wiederholt ganz überraschende neue Aufschlüsse über Bildungsgang und Schaffen einzelner Meister vermittelt haben, lässt es vielfach als eine Lücke empfinden, dass man für hervorragende Künstler des Mittelalters auf derartig intime Belege ihrer Thätigkeit nahezu verzichten muss. Denn das in Paris aufbewahrte Skizzenbuch des Wilars von Honecort, des bis ins Ungarnland berufenen französischen Baumeisters, zeigt aufs deutlichste, wie vielseitig die Meister der Gothik waren, und widerlegt schlagend eine Menge unrichtiger Ansichten. Vereinzelt als Actstudien deutbare Darstellungen, Skizzen nach der Natur, nach Gemälden in Glasfenstern und nach Bildwerken und seine mannigfachen Bauskizzen sowie Angaben von Kunstgriffen und Regeln verschiedenster Art für Bestimmung der Thurmhöhe oder der Flussbreite, für Wurf- und Hebemaschinen, für Mörtelbereitung, für kunstvolle Laternen, Evangelienpult, Chor- und Dachstühle u. a. umfassen alles für einen Baumeister Interessante, was er auch vielfach in seiner eigenen Thätigkeit entwerfen und berücksichtigen muss. Wären noch alle 54 Blätter dieses heute nur 33 Blätter zählenden Skizzenbuches erhalten, so würde man wohl behaupten können, dass die künstlerischen Anschauungen und die Behelfszahl für die Wirksamkeit eines französischen Baumeisters aus dem 13. Jahrhunderte, der wahrscheinlich als Erbauer des Domes von Cambray betrachtet werden darf, sich auf Grund des zuverlässigsten Beleges genau überblicken lassen. Gleichaltrige Skizzenbücher oder einzelne Handzeichnungen von Malern, welche auch nachweisbar Wandgemälde oder Tafelbilder ausführten, fehlen vollständig; die mit der Feder hingeworfenen Illustrationen der Bilderhandschriften können schon in Ansehung des verschiedenen Zweckes nicht gut als ein voller Ersatz für diesen Verlust betrachtet werden, obzwar sie vereinzelt sehr wichtige Aufschlüsse mittelalterlicher Arbeitsweise bieten. Denn die den Illustrationszweck vollauf erfüllende oder unmittelbar vorbereitende Federzeichnung der Bilderhandschrift entfernt sich bereits etwas von der ersten Ausdrucksweise und der mehr intimen Behandlung des in der Künstlerhand selbst zurückbleibenden Skizzenbuches, in welchem der Meister Verwendbares auch von anderen Vorbildern zusammenträgt, um es bei gegebenen, nach den Zeitanschauungen möglich erscheinenden Aufträgen gleicher Art

zu verwenden, oder Einzelheiten eigener Schöpfungen vorbereitet. Auf den von ganz bestimmten Bedürfnissen abhängigen Thätigkeitskreis eines Künstlers mit Sicherheit zurückzuschließen, ermöglicht nichts zuverlässiger als sein Skizzenbuch; welch reiche Aufschlüsse vermittelt in dieser Hinsicht das in Karlsruhe aufbewahrte Skizzenbuch des Hans Baldung Grien!

Allein gerade solche wichtige Arbeitsbelege giengen, weil sie mit den persönlichen Bedürfnissen der betreffenden Meister im innigsten Zusammenhange standen, durchschnittlich verhältnismäßig rasch und in großer Anzahl verloren, wenn nicht das persönliche Interesse des Künstlers an seinen Arbeitsbehelfen durch das des Kunstliebhabers oder Sammlers abgelöst wurde, oder wenn nicht jüngere Kräfte pietätvoll das künstlerische Vermächtnis ihrer Lehrer hochhielten. Diese Umstände erklären wohl vollauf die Thatsache, dass sich nur ganz vereinzelt in seltenen Fällen eine geschlossene Folge von Handzeichnungen eines und desselben Meisters, ein Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers erhielt, wenn auch manche Kunstsammlungen und Bibliotheken noch verschiedene Handzeichnungen spätmittelalterlicher Künstler — allerdings fast ausschließlich auf losen Blättern — sorgsam aufbewahren. Darum verdient ein solches Denkmal, das selbst, wenn sein Urheber und erster Besitzer nicht mehr mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, zahlreiche schätzenswerte Aufschlüsse zu vermitteln ermöglicht, unter allen Umständen, wo immer es sich findet, hohe Beachtung.

Der ungetheilten Aufmerksamkeit des forschenden Fachmannes wie des kunstliebenden Alterthumsfreundes darf zweifellos ein interessantes mittelalterliches Skizzenbuch im herzoglichen Museum in Braunschweig sicher sein. Die beiden, mit rothem Leder überzogenen Holzdeckel, auf welchen noch die alten Beschlagsknöpfe sitzen, während die schließende Spange abgerissen ist, umschließen 31 Pergamentblätter, welche bei unregelmäßigem Schnitte 16·5 *cm* bis 17 *cm* hoch und durchschnittlich 14 *cm* breit sind. Vor Bl. 1 sind sieben Blätter, zwischen Bl. 5' und 6, Bl. 8' und 9 je ein Blatt, zwischen Bl. 18' und 19, zwischen Bl. 29' und 30 je zwei Blätter herausgeschnitten, deren schmale Streifen die Bestimmung ermöglichen, dass das Skizzenbuch einst 44 Blätter zählte. Dass auch die herausgeschnittenen Blätter — wenigstens theilweise — Zeichnungen in der Art des Skizzenbuches boten, lassen die Zeichnungsreste auf dem nach Bl. 18' begegnenden Streifen unbestreitbar feststellen. Keine Einzeichnung gibt Kunde von dem Namen des ersten Besitzers, von dessen Hand auch weitaus der größte Theil der Zeichnungen stammt. Bl. 1' besitzt zwar folgende Angabe: »namen anna am fryttag zenacht nach des hayligen | kreycz tag an dem herbst zwyschen neinen vnd x | mit der gocz hilff vnd vnsser liebiu[1]) fraw darnach | am afftermentag waz sant matheus tag appostolus.« Leider sind die vorangehenden Zeilen, die vielleicht eine Jahres-, Orts- und weitere Namensangabe enthielten, vollständig unlesbar gemacht.

Die sprachlichen Eigenthümlichkeiten der kurzen Einzeichnung ermöglichen es freilich nicht, die Gegend ganz genau abzugrenzen, in welcher die an bestimmten Sprachgebrauch sich anlehnende Eintragung erfolgte. Die Erhaltung des alten î in fryttag schließt das bayerisch-österreichische Gebiet aus, wo schon freyttag geschrieben und gesprochen wurde. Grotefend[2]) localisiert die chronologische Bezeichnungseigenthümlichkeit »afftermentag« als »schwäbisch». Mit dieser Zuweisung auf schwäbisches Gebiet ließe sich auch die Lautgebung, in welcher noch ein altes î begegnet, für iu aber einmal ey (kreycz), das anderemal ei (neinen) erscheint, für die in Frage kommende Zeit allenfalls in Einklang bringen. Da aber dieselben Lautverhältnisse auf ost-mitteldeutschem Gebiete herrschen, für welch letzteres das auch im Schwäbischen vorkommende »liebin« geradezu charakteristisch ist, und da nach den Angaben bei Lexer, wie es scheint, das »afftermentag« doch nicht ausschließlich auf schwäbisches Gebiet beschränkt ist, so muss man wohl von der Zuweisung der Eintragung an eine genau bestimmbare Gegend absehen. Die Bedeutung der Einzeichnung für das Skizzenbuch selbst lässt sich nur dahin mit Sicherheit feststellen, dass die Angabe von einem der ersten Besitzer des Skizzenbuches stammen mag; dabei bleibt die Frage offen, ob jene Hand, welche die Skizzen selbst ausführte, noch die Eintragung besorgte oder ein Besitzer aus nicht viel späterer Zeit. Nach der Farbe der Tinte scheint sie eher von der Hand zu stammen, welche sich höchst unbeholfen auf Bl. 1' und 2 versuchte und weder in der Strichführung noch im Federansatze mit der des Skizzenzusammenstellers identisch ist; auch der Schriftcharakter steht dem Beginne des 15. Jahrhundertes nicht ferne. Hätte jedoch der erste Besitzer die Notiz selbst eingetragen, so müsste sie angesichts des Umstandes, dass nach den Trachteigenthümlichkeiten kaum unter 1370 und über 1410 gegangen werden könnte, 1372, 1378, 1389, 1395, 1400 oder 1406 erfolgt sein, in welchen Jahren der Freitag nach dem Kreuzerhöhungstage (14. September) auf den 17. September und das am 21. September gefeierte Matthäusfest auf den nächsten Dienstag (afftermentag) fiel. Die Eintragung bezieht sich offenbar auf ein Ereignis in der Familie des Besitzers, das eine ihm nahestehende weibliche Person — eine Frau oder Jungfrau mit Namen Anna — betraf. Ein auf den 17. September anzusetzender Todesfall wird durch das Fehlen eines Zusatzes, der nach der Gepflogenheit der Zeit dem Seelenheile der Verstorbenen gelten müsste, geradezu unwahrscheinlich; daher darf man wohl nur an die am 17. September erfolgte Geburt eines Familienmitgliedes des Besitzers denken, der in einen von ihm noch öfter gebrauchten und zugleich geschätzten Arbeitsbehelf die

---

[1]) Offenbar Schreibfehler statt »liebin,« das hier nach Analogie des »gocz« stehen muss und besonders auf mitteldeutsches Gebiet deutet. — [2]) Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, I. Band, (Hannover 1891) S. 4.

auf bestimmten Privatinteressen beruhende Eintragung selbst besorgte. Diese Erwägung lässt im Zusammenhange mit den gleich darauf folgenden Zeichenversuchen zunächst an einen nicht näher bestimmbaren Maler denken, der das Skizzenbuch noch benützte und hochhielt. Wo er zur Zeit der Einzeichnung weilte oder was für ein Landsmann er war, kann den wenigen Zeilen nicht mehr bestimmt entnommen werden. Für den zwischen dem letzten Blatte und dem Rückdeckel eingelegten Falzstreifen ist ein Theil einer zerschnittenen deutschen Aufzeichnung — vielleicht einer Pergamenturkunde — verwendet, auf welchem in der sichtbaren Zeile die Worte «beschaid ob wir si nicht» mit Sicherheit zu lesen sind und in einer zweiten noch «vnd lost . .» bestimmbar erscheint. Da der gut erhaltene, wenn auch stark abgeriebene Einband nach seiner Form und nach der Art der Verbindung mit den dazwischen liegenden Pergamentblättern zweifellos direct für die Einlage der letzteren gearbeitet ist, so muss auch der mit demselben verbundene, deutsch beschriebene Falzstreifen beim Einbinden der Blätter eingelegt sein und entweder einer gleichzeitigen oder — was nach dem Schriftcharakter wahrscheinlicher ist — einer etwas älteren Aufzeichnung entstammen, die offenbar im Augenblicke der Buchherstellung ihren besonderen Wert bereits verloren hatte, so dass ihr Material auch anderweitig verwendet werden konnte. Eine solche Benützung deutsch beschriebenen Pergamentes lässt gewiss auf eine leichte Beschaffung derartigen Materiales schließen, die natürlich an irgendeinem Orte Deutschlands, in einer deutschen Stadt bequemer als anderswo zu erreichen war; denn an einem nichtdeutschen Orte hätte der Buchbinder wohl eher einen Falzstreifen von einer in der Landessprache abgefassten Aufzeichnung eingelegt, die er schneller und häufiger als eine deutsche erlangen konnte. Das Einbinden des in Rede stehenden Buches darf man unbedingt in eine deutsche Stadt verlegen; dies leitet auf einen deutschen Besteller hinüber, während ein deutscher Besitzer nach der Eintragung auf Bl. 1' sichersteht. Da auch die Art der Zeichnung sich nur der deutschen Malerei anschließt, so unterliegt es keinem Zweifel, dass das in Braunschweig erhaltene Buch für einen deutschen Maler angelegt und größtentheils von dem ersten Besitzer mit mannigfachen Zeichnungen gefüllt wurde. Sein Name lässt sich aus dem Denkmale selbt ebenso wenig als die Reihenfolge der späteren Besitzer feststellen; ob es je gelingen wird, beide auf irgendeinem Wege verlässlich nachzuweisen, muss wohl eine offene Frage bleiben.

In die Sammlungen des Braunschweiger Museums kam das Skizzenbuch aus dem Schlosse Bevern, wo Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg-Bevern (1636—1687) eine bedeutende Menge verschiedenartiger Kunstschätze, Seltenheiten wie Absonderlichkeiten, Bilder, Handschriften u. s. w. zu einer ansehnlichen Sammlung vereinigt hatte. Auf seinen Reisen erwarb er mit der bei Fürsten des 16. und 17. Jahrhundertes so oft wahrnehmbaren Sammelneigung mannigfache, im allgemeinen wertvolle Kunstgegenstände, welche den Grundstock des herzoglichen Museums in Braunschweig bilden. Aus den Erwerbungen des Herzoges Ferdinand Albrecht I. stammt augenscheinlich auch das Skizzenbuch, da derselbe erweisbar alte Handzeichnungen gekauft hat. Denn in dem Skizzenbuche selbst lagen — vielleicht schon seit geraumer Zeit — drei Pergamentblätter mit alten Handzeichnungen, von denen zwei früher mit der Rückseite zusammengeklebt waren, jetzt aber wieder voneinander losgelöst sind. An das eine derselben, welches zwei einander zugekehrte bärtige Männer zeigt, ist ein 2 *cm* breiter Pergamentstreifen angeklebt, auf welchen in Schriftzügen des 17. Jahrhundertes die Eigenthümerbezeichnung Ferd: Alb: Dux Bru[n:] et Lünaeb: sich befindet. Die drei, in ihren Maßen weder untereinander noch mit dem Skizzenbuche übereinstimmenden Blätter stammen nach der Verschiedenheit der Ausführung nicht von einer und derselben Hand, sondern zeigen drei verschiedene Zeichner, deren Art sich auch nicht mit der des Skizzenbuches deckt. Herzog Ferdinand Albrecht I. sammelte demnach überhaupt alte Handzeichnungen und mochte es wohl mit besonderer Freude begrüßen, eine ganze Folge von der Hand desselben Meisters erwerben zu können.

Das so merkwürdige Denkmal spätmittelalterlicher Zeichenkunst ist in die an wertvollen Kunstschätzen reichen und vortrefflich geordneten Sammlungen des herzoglichen Museums in Braunschweig als »böhmisches Trachtenbuch« eingereiht, dessen Entstehungszeit durch den Zusatz »um 1400« näher begrenzt erscheint. Letzterer geht gleich der Localisierung des Werkes offenbar auf die von ganz unbefangener Seite gemachte Wahrnehmung zurück, dass die Trachtenvergleichung eine unverkennbare Annäherung an Denkmale böhmischer Malerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhundertes ergibt. Als Trachtenbuch im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt als eine Sammlung von Darstellungen, welche unmittelbar auf eine Veranschaulichung der mannigfachen Bekleidungsstücke bei Mann und Frau verschiedener Stände während eines ganz bestimmten Zeitraumes hinauslaufen, lässt sich das Braunschweiger Denkmal wohl nicht bezeichnen. Nahezu die Hälfte der Blätter bietet Heiligengestalten oder Gruppen aus Darstellungen religiösen Inhaltes, bei welchen eine gewisse Einfachheit und eine in der Gleichartigkeit beruhende Einförmigkeit eine Abwechslung der Tracht kaum so zur Geltung kommen lässt, als in einem Trachtenbuche erwartet werden müsste; denn da gar viele Heiligendarstellungen nach der Überlieferung damals giltiger künstlerischer Anschauungen sich in der Darstellungs- und Bekleidungsform so innig berührten, dass eine Trennung nur nach besonderen Unterscheidungsbeigaben ermöglicht wurde, so konnten einzelne Gruppen, wie die der Apostel oder der heil. Jungfrauen, nicht zu zahlreiche Eigenthümlichkeiten bestimmter Trachtformen verwerten. Jene Hand, welcher die Aneinanderreihung und Ausführung der Zeichnungen zufällt, hätte gewiss bei der Absicht, mit letzteren ein auch auf Heiligen-

bildern beruhendes Trachtenbuch zu schaffen, eine ganz andere Mannigfaltigkeit der Bekleidungsstücke anstreben müssen, unter welchen z. B. die in jener Zeit ganz besonders oft begegnenden der ritterlichen Rüstung vollständig fehlen. Wäre der ausgesprochene Zweck die Zusammenstellung von Trachtenbildern gewesen, die über einen bestimmten Zeitraum in ausreichender Abwechslung unterrichten sollten, so konnte eine solche selbst bei Heiligendarstellungen erreicht werden, wenn die Auswahl auf Vertreter verschiedener Stände Bedacht nahm. Dies wurde ebensowenig angestrebt wie bei der zweiten, dem profanen Anschauungskreise entlehnten Darstellungsgruppe, welche eigentlich die Hauptquelle für ein Trachtenbuch werden müsste, da mit der Anlehnung an verschiedene Vorgänge des Lebens der höheren und niederen Stände von selbst bunte Mannigfaltigkeit der Bekleidungsweise erreichbar wäre. Aber auch in der Zahl der Darstellungen, welche sich augenscheinlich an das Alltagsleben höfischer Kreise anlehnen, begnügte man sich mit einer verhältnismäßig engen Beschränkung. Die dem Profanleben entnommenen Scenen gehören theils jenen Anschauungen an, welche bestimmte Beziehungen Liebender zum Ausdrucke bringen, theils greifen sie unverkennbar auf eine Bilderreihe rein repräsentativen Charakters zurück, welche entweder die Herrscherfolge eines Landes oder die Angehörigen einer Herrscherfamilie bot. Nur die erstgenannte Abtheilung enthält eine etwas größere Abwechslung der Tracht, die bei der zweiten .in einförmiger Wiederholung ganz gleichartig beibehalten ist, so dass die Bezeichnung »Trachtenbuch« auch hier nicht mehr zutreffend erscheint.

Immerhin ermöglichen die entschieden betonten Gesichtspunkte, nach welchen die Darstellungen zusammengestellt und in bestimmten Gruppen aneinander gereiht wurden, eine über jeden Zweifel erhabene genaue Feststellung des Zweckes der vorliegenden Bilderfolge, die den Charakter des Denkmales bestimmt. Dasselbe vereinigt Gestalten, welche unmittelbar Bildern religiösen Inhaltes entlehnt sein oder für die Ausführung derselben Verwendung finden können, mit Scenen des Liebeslebens und Herrscherdarstellungen; drei Entlehnungs- und Verwendungsgebiete werden ziemlich streng gegeneinander abgegrenzt. Die Wiederholung einzelner Figuren, wie des Johannes, der offenbar mit einer Kreuzigung im Zusammenhange steht, auf Bl. 5', 6, 9, 9',. 12' und 29', des heil. Christoph auf Bl. 7' und 22, des heil. Paulus auf Bl. 10 und 22, des Apostels Philippus auf Bl. 10, 12' und 29', der heil. Barbara und Dorothea auf Bl. 8' und 12, der heil. Katharina auf Bl. 12 und 27', der heil. Maria mit dem Kinde auf Bl. 8', 11', 17 und 18', die beiden Gruppen der am Ölberge schlafenden Jünger auf Bl. 14 und 14', der am Feuer sich wärmende Petrus auf Bl. 15, die vier Darstellungen des am Ölberge betenden Heilandes auf Bl. 16 und 16', die Herrschergruppen von Bl. 19 bis 21' sind mit der ausgesprochenen Absicht aufgenommen, das am meisten Geeignete bei bestimmten Anlässen zu verwerten. Solche konnten aber nur Aufträge für einzelne Werke sein, welche nach den Anschauungen der Zeit sowie im Hinblicke auf den Thätigkeitskreis eines Künstlers möglich erschienen; gerade die Wiederholung desselben Vorwurfes entspringt der Bedachtnahme auf die Befriedigung desselben Bedürfnisses, auf die Möglichkeit der Übertragung gleichartiger Aufträge. Das Braunschweiger Denkmal enthält demnach Material für die Ausführung künstlerischer Arbeiten, verwendbare Motive für einen Maler und erweist sich besonders durch den Zweck der Nebeneinanderstellung des Gleichartigen als das Skizzenbuch eines Künstlers, der in gleicher Weise auf Bestellungen religiösen wie profanen Charakters rechnete und nächst Heiligenbildern insbesondere Herrscherdarstellungen und Liebesscenen arbeitete.

Der innige Zusammenhang der Zeichnungen des Braunschweiger Skizzenbuches mit der ganz bestimmte Aufträge ins Auge fassenden Thätigkeit eines Malers lässt sich auch noch auf andere Weise feststellen, wenn man Klarheit darüber erlangt hat, welcher Natur die Skizzen sind, ob bei ihnen der Künstler aus bereits vorhandenen Schöpfungen anderer Brauchbares, ihm besonders Zusagendes entlehnt oder aus dem Schatze seiner Gestaltungskraft, aus eigenen Gedanken geschöpft hat. Die Zusammenstellung von je drei Heiligen auf Bl. 6', 7, 8, 8', 10, 10', 11, 11', 12, 17, 27, 28, 28', 29, 29', 30 entspricht der auf Tafelbildern so oft begegnenden Anordnung. Die Gegenüberstellung der Herrscher gemahnt an die Vertheilungsart der Gestalten des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein[1]) und ist offenbar einer ähnlichen Bilderfolge entlehnt oder für eine solche bestimmt. Denn dass die Zeichnungen des Skizzenbuches zum Theile auf bereits vollendete Werke zurückgehen, beweist der Vergleich der Christusfiguren auf Bl. 16 und 16' mit der auf der Innenseite des Rückdeckels (Taf. XXIX). Hinter der letzteren Darstellung, die gleichfalls für eine Todesangst Christi am Ölberge gedacht ist, gewahrt man zweimal den vorbereitenden Ansatz zur Durchbildung des Christuskopfes und eine Probe zur Beurtheilung der Wirkung der Schattierungsstrichlagen. Die Haltung des Kopfes, die Schwellung der unteren rechten Wangenhälfte, die Barttheilung und das Herabfallen eines Theiles der Haupthaare auf die Schulter zeigt bei der ganzen Christusgestalt und dem unteren flüchtiger skizzierten Kopfe nahe Beziehungen. Die neben der ausgeführten Figur erhaltenen Versuche für denselben Zweck entsprechen der bei Handzeichnungen verschiedener Meister wiederholt wahrnehmbaren Arbeitsweise, die für einen bestimmten Ausdruck, eine bestimmte Stellung mehrere Versuche nebeneinander auf einem Blatte vereinigt und aus denselben das am meisten Geeignete auswählt und durchführt. Dies Nebeneinander des nahezu Gleichen spiegelt das Tasten des

[1]) Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, II. Prag 1897.) S. 30.

Künstlers nach dem Wirksamsten wieder, das er aus seiner eigenen Gestaltungskraft hervorholt. Auf allen 31 Blättern des Skizzenbuches findet sich kein zweiter ähnlicher Versuch. Bei den vier Christusfiguren auf Bl. 16 und 16' entfällt jedes Schwanken, jedes Tasten; es begegnen vielmehr Züge, die theilweise auf ganz verschiedene Vorbilder hindeuten. Seelische Erregung und angstvolle Spannung durchbebt die linke Christusgestalt auf Bl. 16 und kommt nicht nur in Auge und Mund, sondern auch trefflich in dem leicht vorgeneigten Körper und in den etwas voneinander gehaltenen, vor bebender Erwartung zitternden Händen zum Ausdrucke; dagegen ist die gegenüber angeordnete Christusfigur voll heiterer Ruhe und zeigt eine minder erregte Haltung. Von beiden weicht die Gewandbehandlung der linken Christusgestalt auf Bl. 16' ab, die in der Faltenlage, namentlich um die Füße und in den Ärmeln, den Zug einer mehr vornehmen Einfachheit verliert und einer Häufung kleiner Motive zustrebt. Die Bildung des Handrückens und des Handgelenkes wird schmaler als bei den anderen, die Gemüthsbewegung kennzeichnet in einer eigenartigen Weise die mehr aufwärts gerichtete Wendung des Gesichtes und der eben zum heißen Flehen sich öffnende Mund. Das Gegenüber hält sich mehr an die allgemeine Erscheinung auf Bl. 16, gemahnt jedoch in der Behandlung der unteren rechten Gesichtshälfte an den Typus auf dem Rückdeckel, bei welchem freilich in den höher erhobenen Armen sowie in der mehr angstvoll vorgeneigten Haltung des Körpers eine größere Erregung trefflich zum Ausdrucke kommt. Außerdem zeigt die Verschiedenheit der Handbildung wie der Behandlung des Gewandes und des Haares eine mit Bl. 16' nicht übereinstimmende Darstellungsweise eines anderen Meisters, dem die Wiederholung des gleichen Motives auf Bl. 16 und 16' noch nicht genügte, weshalb er das, was seine Seele bewegte und nach seiner Anschauung den ergreifenden Augenblick am wirksamsten zur Darstellung brachte, in einem eigenen Versuche festzuhalten strebte. Die mehrmalige Einstellung einer zur Behandlung des gleichen Vorwurfes gehörigen Hauptgestalt verbürgt zweifellos, dass der Meister, welcher dieselbe veranlasste, durch die Rücksicht auf praktische Verwendung in einem durch die Zeitanschauungen bestimmten Auftragskreise dazu veranlasst wurde, sich die Ausführung durch Sicherung eines Vorrathes brauchbarer Darstellungen der wichtigsten, in Darstellungseinzelheiten abweichenden Gestalt zu erleichtern. Da nur an einer Stelle Versuchsansätze neben der ausgeführten Figur stehen blieben, und sonst eine in jedem Striche ausgeglichene Durcharbeitung des verschiedenartig Erfassten und in Einzelnem Abweichenden begegnet, so darf wohl als Grund dafür angenommen werden, dass der Besitzer des Skizzenbuches die Christusgestalt auch bereits vorhandenen Ölbergsdarstellungen entlehnte. Zweien derselben sind augenscheinlich die Gruppen der schlafenden Jünger auf Bl. 14 und 14' entnommen, da kaum anzunehmen ist, dass der Künstler in einer eigenen Skizze die Darstellung des Stützpunktes für den linken Arm des Johannes, auf welchem das Haupt des Jüngers ruht, nicht einmal mit einigen Strichen angedeutet hätte, während er eine solche Einzelheit beim Copieren nach einem Bilde leicht als minder wichtig und aus Eigenem schnell ergänzbar entfallen lassen konnte. Ebenso würde der Meister auf Bl. 15 bei dem am Feuer sitzenden und sich wärmenden Petrus wohl kaum eine Andeutung des Feuers unterlassen haben, wenn er hier eine selbstständige Vorarbeit geboten hätte. Die Scene auf Bl. 18' beschränkt sich auf die allernothwendigsten Gestalten aus einer Anbetung der Könige, bei deren aus eigenen Gedanken geschöpfter Skizze wohl kaum die Einbeziehung des zweiten und dritten Königes unterblieben wäre; angesichts einer Entlehnung aus einem vorhandenen Gemälde erscheint die Beschränkung auf die für gleiche Zwecke verwendbaren Hauptgestalten leicht erklärlich. Auch bei den weiblichen Heiligen tritt die Herübernahme der Darstellungen an untergeordneten Einzelheiten zutage, welche ein Künstler namentlich bei Skizzen gleichartig zu bilden bestrebt ist und meist erst bei der Ausführung eines Werkes ändert, wenn er eine Änderung überhaupt für nothwendig hält. Die weiblichen Heiligen auf Bl. 7, 8, 8', 9, 11', 17, 18', und 27' haben durchwegs den Mantel durch eine einfache glatte Rundagraffe geschlossen, um welche sich nur bei der rechten Heiligen auf Bl. 7 eine vierpass- oder rosenblattartige Verzierung legt. Dagegen wird auf Bl. 12 der Mantel der heil. Barbara, Dorothea und Katharina durch eine rautenförmige Agraffe zusammengehalten, deren Einzelheiten bloß bei der dritten Heiligen genau ausgeführt sind, weil dem Copisten die Einzelbehandlung an einer Gestalt genügte und die Andeutung der Form des gleichen Mantelschlusses bei den anderen auszureichen schien, um gegebenen Falls bei allen drei Heiligen die Übereinstimmung herzustellen. An derselben Stelle weicht auch die Kronenbildung von jener der weiblichen Heiligen auf Bl. 7, 8, 8', 9, 11', 17, 18' und 27' ab, indem die mehr in Kleeblattform gehaltenen Zacken auf Bl. 12 mit schlankerer Bildung des Stengels in die ausgesprochene Lilienform übergehn, welche nur noch bei dem rechts sitzenden Könige auf Bl. 21' begegnet. Hätte der Meister hier überall eigene Skizzen geboten, so wäre wohl bei der untergeordneten Bedeutung der Mantelagraffe und der Kronenform die Übereinstimmung der Bildung dieser Einzelheiten gewahrt worden, deren Verschiedenheit an einer einzigen Stelle augenscheinlich von außen her durch die Nachahmung eines Vorbildes bedingt ist. Übrigens weicht auch der Typus der Gestalten auf Bl. 12 in der Bildung des Kopfes, der schmaleren Schultern und Hände, in dem etwas weniger breit fallenden Gewandwurfe von dem der anderen weiblichen Heiligen ab, was bei eigenen Skizzen eines und desselben Meisters ebenso ausgeschlossen erscheint wie die mehr gedrungene Haltung der Gottesmutter auf Bl. 11' gegenüber der schlankeren auf Bl. 8', deren Gewandanordnung in der Art und Weise des Mantelaufnehmens und der Faltenlage mit den andern Heiligen, aber nicht mit der Madonna auf Bl. 11' übereinstimmt.

Die vierpassartige Agraffe des Mantels bei dem rechtsstehenden Heiligen auf Bl. 11, die in noch flüchtigerer Behandlung bei der Mittelfigur auf Bl. 29' begegnet, verlässt ähnlich den sonst einfach glatten Knopf des Mantelschlusses.

Die dreimal begegnende Darstellung des heil. Christoph auf Bl. 7' und 22 deutet theilweise auf Entlehnung aus anderen Werken, indem bei dem Heiligen auf Bl. 22, dessen mehr flüchtige Ausführung am ehesten einen eigenen Versuch des Meisters annehmen lässt, das Gewand in ähnlicher Weise und mit ähnlicher Lage der in der Zahl übereinstimmenden Falten durch den Gürtel gesteckt ist wie bei dem rechten Christusträger auf Bl. 7' und das Stützen der Hand auf den knorrigen Astvorsprung dem von links heranschreitenden Heiligen des Bl. 7' nachgebildet erscheint. Die Haupt- und Barthaarbehandlung zeigt einen ganz verschiedenen Charakter, welcher im Vereine mit der alle Einzelheiten genau berücksichtigenden Durcharbeitung der Gestalten auf Bl. 7' letztere als sorgsamst ausgeführte Entlehnungen des ungemein volksthümlichen Motives aus zwei verschiedenen Werken darstellt. Bei der Beliebtheit der Christophsbilder erklärt es sich wohl, dass ein Maler des späten Mittelalters Wert darauf legte, in seinem Skizzenbuche gerade Material für eine gewisse Abwechslung in der Darstellung dieses Heiligen zu haben, die er künstlerisch bedeutenderen Werken entlehnte und nicht bloß aus Eigenem schuf, um sie bei den voraussichtlich nicht vereinzelten Aufträgen zu benützen. Auch hier spricht die Wiederholung desselben Vorwurfes für eine theilweise unbestreitbare Entlehnung; denn im allgemeinen hätte ein Meister jener Zeit sich wohl mit einem eigenen Entwurfe begnügt, den er bei der Ausführung noch in Einzelheiten ändern konnte. Dass der Besitzer des Skizzenbuches sich damit nicht zufrieden gab, sondern über ein größeres Material verfügen wollte, um nicht in Verwendung desselben Typus zu erstarren, zeugt von künstlerischer Regsamkeit und ernstem Streben.

Die Gegenüberstellung der Königsdarstellungen von Bl. 19 bis 21' lässt gleichfalls auf eine Entlehnung von einer Herrscherbilderfolge schließen. Im Verhältnisse zu dem geringen Umfange des Denkmales fällt es auf, dass der Maler gleich mehrere Blätter für Skizzen ganz gleicher Art verwendete, da selbst von den beiden nach Bl. 18' ausgeschnittenen Blättern das eine nach den Zeichnungsresten Königsbilder geboten haben muss, die nach der Gleichheit des Darstellungsgegenstandes auf den nächsten Blättern offenbar einst auch das zweite fehlende bedeckt haben dürften. Eine solche Blätterzahl mit gleichartigen Skizzen deutet schon deshalb nicht auf eine ausschließlich selbständige Thätigkeit des Meisters, weil er, falls ihm überhaupt nur der Gedanke an Herrscherbilder vorgeschwebt wäre, gewiss nicht alle einander gegenübergestellt, sondern für einzelne ganz verschiedene, voneinander unabhängige Darstellungen gewählt hätte. Die Anordnung der Gewandfalten bei dem linken Könige auf Bl. 19 und 21' sowie bei dem rechts sitzenden Könige auf Bl. 19' ist durch Form und Stellung eines fehlenden Sitzes bedingt, auf dessen Andeutung der Künstler in einer eigenen Skizze bei der sonst genauen Durchbildung der Gestalten kaum verzichtet hätte, um in allen Einzelheiten verständlich zu bleiben. Der gerade verlaufende Gewandsaum des rechten Königes auf Bl. 19' erhält nur durch das Weglassen des Thrones und seines die Faltenlage beeinflussenden Postamentes eine natürliche Erklärung, die abermals zu der Wahrnehmung hinüberleitet, dass die einander gegenübergestellten Herrscherbilder wahrscheinlich einer Bilderreihe der Beherrscher eines Landes oder der Angehörigen eines Königshauses entlehnt sind. Dafür spricht auch auf Bl. 20' die Gestalt der nach rechts blickenden Fürstin, deren Mantellage gleichfalls einen den Faltenwurf bedingenden Thron zur Voraussetzung hat; eine Andeutung desselben fehlt, da hier der Maler bei der Verwendung der Skizze in einem Bilde leicht aus Eigenem ergänzen konnte. Von Bl. 24 bis 27 ist auch jede Betonung eines für die Haltung mehrerer Gestalten nothwendigen Sitzes unterblieben, die gewiss um so mehr auffällt, als bei allen Christophsbildern auf eine mehr oder weniger sorgfältige Durchbildung des die Füße umspielenden Wassers nicht verzichtet ist, weil dasselbe eine für die Bildwirkung wichtige Einzelheit bildet. Für eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Darstellungen lässt es sich als zweifellos nachweisen, dass sie bestimmten, bereits vorhandenen Vorlagen, die in Wand- oder Tafelbildern zu suchen wären, nachgebildet sein müssen. Dadurch gewinnt das Braunschweiger Skizzenbuch noch einen erhöhten Wert; denn es enthält Skizzen, welche noch Einzelheiten heute bereits verlorener Gemälde des Mittelalters bewahren, mögen letztere nun von dem ersten Besitzer als Vorbilder betrachtet oder nach seinen eigenen Ideen ausgeführt worden sein. Allerdings ist es bisher nicht gelungen, einen ganz offenkundigen Zusammenhang eines oder des anderen Blattes mit irgend einer Einzelheit eines noch erhaltenen mittelalterlichen Bildes nachzuweisen, was bei der Zerstreuung solcher Werke über ein großes Gebiet und bei der noch unzureichenden Veröffentlichung derselben gewissen Schwierigkeiten unterliegt, aber im Laufe der Zeit immerhin nicht ausgeschlossen erscheint, wenn die Wechselbeziehungen des Braunschweiger Skizzenbuches von einem größeren Kreise der Fachmänner nach möglichst zahlreichen mittelalterlichen Gemälden geprüft werden. Denn dieselben lassen sich kaum auf einen bestimmten Ort, vielleicht nicht einmal auf ein einziges Land allein beschränken. So klingt z. B. die Bart- und Haarbehandlung der Mittelfigur auf Bl. 9' in der Sonderung der gewellt zur Brust herabfließenden Bartsträhne an Kölner Brauch an, wie er z. B. auf Bildern des Kölner Museums — Johannes und Paulus oder auf der Darbringung Christi [1]) — be-

[1]) Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. (Publicationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. Lübeck, 1894—1896); 2. Lieferung.

gegnet. Die Schmalschultrigkeit der weiblichen Heiligen auf Bl. 12 erinnert etwas an die heil. Agnes auf der von einem Nachfolger Meister Wilhelms ausgeführten Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Berliner Museum.[1] Dagegen berührt sich die Faltenlage der im linken Ellbogengelenke aufgenommenen rechten Mantelhälfte der heil. Margareta auf Bl. 8 mit einer Anordnung bei der Madonna unter dem Kreuze auf dem vom Meister Theodorich ausgeführten Kreuzigungsbilde aus der Karlsteiner Kreuzkapelle,[2] ist aber auch sonst bei weiblichen Heiligen verschiedener Schulen nicht ungebräuchlich. Das zweimal Bl. 8′ und 17 begegnende Motiv des Vogels, nach welchem die ausgestreckte Rechte des von Maria gehaltenen Kindes greift, ist mittelalterlichen Bildern böhmischer Kirchen nicht fremd; so bieten dasselbe die durch mehrere Jahrhunderte wiederholt copierte Madonna von Königssaal oder jene der Galerie des Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag.[3] Das den Zeigefinger der Linken an die Unterlippe legende Christuskind, das die Rechte mit dem von den übrigen Fingern abstehenden Daumen nach abwärts streckt, findet sich auf dem Votivbilde des zweiten Prager Erzbischofes Johann Očko von Wlaschim in der Gemäldesammlung des Prager Rudolphinums in einer an die Darstellung auf Bl. 11′ anklingenden Weise;[4] auch die leichte Beugung des emporgezogenen linken Beines deckt sich. Das Darreichen des von Marias Linken umfassten Apfels auf dem erwähnten Votivbilde berührt sich mit einem Motive auf Bl. 8′ und 17. Da der Apfel in Verbindung mit der Gottesmutter und dem Christuskinde auch bei Werken mittelalterlicher Plastik in Böhmen, z. B. bei der Gruppe in der Prager Teinkirche[5] oder bei der bekannten Marienstatue in Pilsen,[6] auf eine gewisse locale Vorliebe für dieses Motiv hinweist, darf vielleicht in der Wiederholung desselben an zwei verschiedenen Stellen ein Anschluss an Werke erblickt werden, die in dem Geltungsgebiete dieser Beigabe während eines bestimmten Zeitraumes entstanden. Die genannten Sculpturen stammen wie das Votivbild aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhundertes, so dass gerade in dem Braunschweiger Skizzenbuche, das Böhmen noch anderweitig nahesteht, die Anlehnung einiger Skizzen an das damals hier beliebte Motiv nicht befremden kann. Die nach abwärts gestreckte Rechte mit dem etwas abstehenden Daumen ist ein wenig gerader gehalten als auf dem Madonnenbilde der Cistercienserkirche in Goldenkron, welche — wie eine Wiederholung im Prager Domschatze bezeugt — gleich dem Königssaaler und Hohenfurter mit Vorliebe nachgeahmt wurde. Die ganze Haltung des nackten Kindes auf Bl. 11′, das leichte Emporziehen des linken Knies und das Herabstrecken der Rechten mit der eben berührten Daumenstellung bieten eine merkwürdige Übereinstimmung zu der Säuglingsscene aus der Wiener Willehalmhandschrift von 1387,[7] die für den König Wenzel IV. von Böhmen hergestellt und mit prächtigen, für die Tracht der Zeit hochwichtigen Miniaturen ausgestattet wurde. Auf dieser Scene tragen auch sechs Frauen die so merkwürdig über der Stirne sich zuspitzende Kopfbedeckung, welche bei Bl. 4′ und 26 des Skizzenbuches als charakteristische Trachtbesonderheit auffällt. Der links sitzende bärtige Mann auf Bl. 17′ hat die Finger der Linken in den Gelenken so scharfeckig gebogen, dass sie wie gebrochen erscheinen, was gleich stark nur noch bei der Madonna mit dem Kinde auf Bl. 18′ begegnet, aber bei dem bartlosen Könige auf Bl. 19 und der Fürstin auf Bl. 20′ schwächer nachklingt. Solche Fingerbehandlung zeigt besonders die unter dem Einflusse der böhmischen Malerschule entstandene «Bestattung Mariä» im germanischen Museum zu Nürnberg,[8] auf welcher auch die Bildung des nackten Fußes mehrfache Ähnlichkeiten bietet. Der capuzenartig über den Kopf gezogene Mantel der Madonna, welcher auf Bl. 9 und 18′ das Gesicht umrahmt und beidemale durch einen Rundknopf zusammengehalten wird, besitzt insbesondere an der zweiten Stelle die in die Stirn hereinreichende Faltenlage in der Art wie bei der Madonna auf der Karlsteiner Kreuzigung des Meisters Theodorich. Der Vergleich mit dem Tafelbilde aus Groß-Blanitz, das den heil. Ägidius zwischen dem heil. Adalbert und dem heil. Prokop zeigt,[9] lässt auch die von dem gleichen Anordnungsgedanken bestimmte Skizze auf Bl. 6′ als für ein ähnliches Werk gedacht erscheinen; die Form der Infeln deutet auf den gleichen Zeitraum, die krabbenbesetzte Pedumsschnecke bietet eine fast ganz übereinstimmende Bildung. Allerdings muss zugegeben werden, dass all die aufgezählten Einzelheiten nicht durchwegs derart offenkundige Wechselbeziehungen zu böhmischen Bildern zeigen, welche es unbedingt ausschließen würden, dass sie nicht auch Werken einer Böhmen nahestehenden Richtung entlehnt sein könnten. Die Herrschergestalten zeigen gewiss Anklänge an die Auffassung der Könige des Luxemburger Stammbaumes,[10] erweisen sich aber in keinem Falle als unmittelbare Nachbildungen derselben, wenn es auch sehr wahrscheinlich bleibt, dass jenem, auf welchen die Anordnung der Gegenüberstellung und die Auffassung der Einzelfiguren zurückgehen, eine Bilderfolge in der Art des Karlsteiner Stammbaumes vorschwebte.

---

[1]) Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, 3. Lieferung. — [2]) Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, I., Prag 1896) Taf. XXXI. — [3]) Mikowec, Photographisches Album böhmischer Alterthümer. Prag 1862; Madonna in der Galerie des Stiftes Strahow. — [4]) Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag. Prag 1889, Abb. zu S. 232. — [5]) Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. III. Theil (Wien 1877), S. 24, Abb. 29. — [6]) Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. I. Band, (Prag 1860), S. 26 m. Abb. — [7]) A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Große Ausgabe (Wien-Prag 1892), Taf. XII, Abb. 1. — [8]) Thode, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwickelung bis auf Dürer. (Frankfurt a. M. 1891) S. 46, Taf. 5. — [9]) Podlaha-Šittler, Album Svatovojtěšské. (Památky úcty vzdávané svatým patronům národa československého, II. Prag 1897.) Taf. 23. — [10]) Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein.

Bei Erwägung der Möglichkeit des Zurückgehens verschiedener Einzelheiten des Braunschweiger Skizzenbuches auf böhmische Bilder bleibt allerdings zunächt die Frage zu beantworten, ob sich in bestimmten anderen Fällen überhaupt der Nachweis erbringen lässt, dass in Böhmen am Ausgange des 14. und im Verlaufe des 15. Jahrhundertes Bilder oder Skizzen eine unbestreitbare Abhängigkeit von etwas älteren oder gleichzeitigen Schöpfungen der Wand- und Tafelmalerei zeigen. Vergleicht man die Handzeichnung I. A. 2 der königl. bayerischen Universitätsbibliothek in Erlangen[1]) mit dem Noah des eben erwähnten Karlsteiner Bildercyklus[2]), so ergibt sich mit der nach rechts ausschreitenden bärtigen Gestalt der Handzeichnung eine auffallende Wechselbeziehung. Mit Ausnahme des Kopfes, der bei Noah mehr im Rumpfe steckt und etwas nach vorn geneigt ist, stimmt der im Geiste der böhmischen Malerei durchgebildete Mann vollständig zu dem in gleicher Richtung ausschreitenden Erzvater. Beidemale ist der unterhalb des rechten Ohres und im Nacken capuzenartig gelegte Mantel auf der rechten Schulter mit drei Rundknöpfen festgehalten und lässt in ganz gleich gebildeter Öffnung die Bewegung des gleichartig gebogenen Armes frei; ja, die Art, in welcher die rechte Mantelhälfte von dem Unterarme aufgenommen, in die rechte Ellbogenbeuge geschoben und unterhalb der rechten Hand in Falten gelegt wird, deckt sich genau. Die Faltenlage der rechten Mantelhälfte erscheint von der Bewegung des Ausschreitens, die mit dem fest auftretenden linken und dem leicht gehobenen rechten Fuße selbst in der Entfernung der Füße voneinander und in den Saumfalten des Unterkleides fast Zug um Zug der Noahgestalt wiederholt, in gleicher Weise abhängig. Dasselbe gilt von der linken Körperhälfte. Hier umfasst die Linke den gleich auslaufenden Griff eines ganz übereinstimmend gebildeten Krückenstockes mit vollständig gleicher Bewegung und Lage der Finger; sogar das Vortreten der Daumenspitze neben dem Griffende zeigt keine Abweichung. Ebenso schiebt sich die Spitze des linken Fußes neben dem aufstehenden Stocke, der allerdings das einemal vor, das anderemal hinter dem Fuße einsetzt, in vollständig gleicher Art vor. Die Bart- und Haupthaarbehandlung deckt sich freilich nicht. Dagegen stimmen die beiden parallelen Stirnfalten, die Bildung der Augenbrauen, was sich besonders an der rechten sehr gut erkennen lässt, das für böhmische Werke so charakteristische Betonen der Backenknochen, die Richtung des Blickes, die Stellung des rechten Ohres zum Auge bei beiden Gestalten so vollständig miteinander überein, dass die Abweichungen bei Noah vielleicht mehr dem fein arbeitenden Pinsel des in Einzelheiten mitunter nicht ganz treuen Copisten zufallen, der bei nicht gleichmäßig gut erkennbaren Details kleine Änderungen oder Ergänzungen einfließen ließ. Denn die Bartbehandlung der Erlangener Handzeichnung steht der charakteristischen Bildungsweise böhmischer Maler des 14. Jahrhundertes näher und gibt vielleicht den Noahkopf noch etwas treuer als die Wiener Copienfolge wieder, in deren Darstellungen immerhin auch Anklänge an die Darstellungsart des 16. Jahrhundertes eindringen, wodurch bei sonstiger Übereinstimmung nahezu alles Wesentlichen doch kleine, aber einen alterthümlicheren Zug wahrende Abweichungen einer früheren Nachbildung erklärlich werden. Übrigens ist die ganze Auffassung und Formensprache der Erlangener Handzeichnung noch vollständig vom Geiste der böhmischen Schule durchdrungen, dem der Copist des 16. Jahrhundertes schon fremder gegenübersteht, wenn er auch Schöpfungen des 14. möglichst treu nachzubilden bestrebt ist. Entsprechen diese Erörterungen thatsächlich dem Verhältnisse der beiden in Rede stehenden Darstellungen zu dem verlorenen Noahoriginale des Luxemburger Stammbaumes, so steht es außer Zweifel, dass in Böhmen schon vor den Husitenkriegen Skizzen nach Gemälden, welche sich einer besonderen Beachtung erfreuten, mit der Absicht für weitere Verwertung bei gegebenen Anlässen ausgeführt wurden. Man könnte vielleicht der Ansicht zuneigen, dass die beiden Erlangener Handzeichnungen zu den aus dem Braunschweiger Skizzenbuche herausgeschnittenen Blättern zählen, deren Dimensionen sich ziemlich jenen der durch Abschneiden der Ränder verstummelten Zeichnungen nähern. Da letztere schon frühe den Junkern von Prag zugerechnet wurden und der böhmischen Malerei unbestreitbar sehr nahe stehen, so wäre damit auch ein wichtiger Anhaltspunkt für die Herkunft des Braunschweiger Skizzenbuches gewonnen. Allein die auf den meisten Blättern desselben begegnende Ausführungsart deckt sich nicht mit jener der Erlangener Handzeichnungen, welche offenbar einem ähnlichen Skizzenbuche eines anderen Malers entstammen, obzwar angesichts des Umstandes, dass die Braunschweiger Skizzen sich an Werke verschiedener Meister anlehnen, die Möglichkeit einer ursprünglichen Angehörigkeit zu dem Braunschweiger Skizzenbuche nicht unbedingt verneint werden kann. Jedenfalls wandte man so ziemlich um die gleiche Zeit, für welche in dem Besitze der Kunstsammler und Kunsthändler Imhof in Nürnberg Handzeichnungen verschiedener Meister und besonders auch ein in Leder gebundenes Buch mit Zeichnungen der Junker von Prag, Schongauers u. a. nachweisbar sind[3]), Werken von der Art des Braunschweiger Skizzenbuches erhöhte Aufmerksamkeit zu, welcher manche Blätter durch spätere Zusätze der Meisternamen noch preiswürdiger gemacht werden sollten.

Abgesehen von dem erörterten Falle augenscheinlicher Entlehnung einer Gestalt aus einem Cyklus Karlsteiner Wandgemälde für ein Skizzenbuch lässt sich auch nachweisen, dass gegen das Ende des 14. Jahrhundertes selbst die Buchmalerei Anschluss an Schöpfungen monumentaler Wandmalerei suchte und fand. In

---

[1]) Neuwirth, Die Junker von Prag. (Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen, III., Prag 1894) S. 56, Taf IV. — [2]) Neuwirth, Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes. Taf. IV. — [3]) Neuwirth, Junker von Prag. S. 58.

jener Handschrift der vaticanischen Bibliothek in Rom (Cod. Vatic. lat. 1122), welche die Werke des dritten Prager Erzbischofes Johann von Jenstein enthält und auch mit interessanten Miniaturen ausgestattet ist, begegnet auf Bl. 157' die Zusammenkunft der heil. Maria und Elisabeth sowie des Christus- und Johannesknaben mit der Randbemerkung »sic depictum est in turri mea in praga, ubi leo est depictus in angulo«. Dies war derjenige Thurm, dessen Gemach der Erzbischof sich in seiner Prager Bischofsresidenz für seine asketischen Bußubungen eingerichtet hatte und seine Karthause zu nennen pflegte.[1] In demselben befand sich offenbar auch die nach Anweisungen des Erzbischofes mit Wandgemälden ausgeschmückte Kapelle[2]), für deren Bilderinhalt der Gedankenkreis des gerade um die Einführung des Festes der Heimsuchung Mariä in Böhmen hochverdienten Kirchenfürsten maßgebend blieb. Die erwähnte Darstellung in der vaticanischen Handschrift steht an der Spitze der »miracula beate marie Visitacionis« und geht somit auf ein einst in Prag vorhandenes Wandgemälde zurück, dessen Ausführung Erzbischof Johann von Jenstein selbst in allen wesentlichen Einzelheiten bestimmt hatte und zur Nachahmung empfahl. Dass der Buchmaler sich an die Weisung seines Auftraggebers gebunden hielt, beweist auf Bl. 30' beim »Tractatus de potestate clauium« die Darstellung des mit zwei Schlüsseln bedachten heil. Petrus, der den einen Schlüssel in der Rechten emporhält, den andern aber in der Linken zur Erde senkt. Die Beischrift für den Buchmaler fordert hier direct einen »sanctum Petrum cum duabus clauibus« und ordnet für die Einzelausführung an »qualiter unam clauem porrigat ad celum et alteram ad terram«. Da der Buchmaler hier aufs genaueste dem Wunsche des Kirchenfürsten entsprach, so darf für ähnliche Fälle bestimmter Vorschriften eine gleich treue Beobachtung angenommen und die Begegnung der beiden heil. Frauen in Begleitung ihrer Knaben auf Bl. 157' als Nachbildung eines verlorenen Wandgemäldes eines Prager Meisters betrachtet werden. Dasselbe gilt wohl nach einer zwischen den Textspalten eingeschalteten Bemerkung »sicut in tabula mansionariorum in altari in ecclesia pragensi« für die auf Bl. 13' eingestellte »Heimsuchung Mariä« in dem »libellus secundus ad honorem dei et beate marie visitacionis«; mit ihr scheint ein verlorenes Tafelbild überliefert zu sein. Die verschiedenartigen Nachbildungen der Königsaaler, Hohenfurter und Goldenkroner Madonna lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass hochverehrte Bilder Jahrhunderte hindurch copiert wurden, und dass mancher Maler sich durch Nachbildung derselben die Arbeit erleichterte, bei deren Ausführung ihm eine gelegenheitlich angefertigte Skizze nach dem Originale nur dienlich sein konnte. Für Bayern hat Berthold Riehl[3]) auf eine Anzahl ähnlicher Copien alter Kunstwerke hingewiesen. Daher darf der durch die oben besprochenen Fälle für Böhmen feststellbare Brauch, welcher die Anlage eines Skizzenbuches immerhin fördern mochte, nicht im geringsten befremden.

Wie in den erläuterten Fällen die Anlehnung durchaus nur an künstlerisch bedeutsame Werke erfolgte, so geht sie bei dem Braunschweiger Skizzenbuche gewiss zum größeren Theile auch auf hervorragendere Vorbilder zurück, deren Verwertung sich schon im Hinblicke auf die Stellung der Kunstleistung unter gleichzeitigen Schöpfungen empfahl. Was dem Geschmacke einer bestimmten Zeit entsprach und gleichen Bedürfnissen und Stimmungen gerecht wurde, brauchte auch in einer guten Wiederholung keine Ablehnung zu befürchten, sondern kam mit einer solchen direct den Anschauungen der Zeitgenossen entgegen, die nicht unter allen Umständen Originalität verlangten, ja auch schwer controlieren konnten und manchmal direct eine Copie eines in großem Ansehen stehenden Bildes wünschten.

Angesichts des in Böhmen bereits vor den Husitenkriegen erweisbaren Brauches, an einzelne hervorragendere Bilder sich anzulehnen, bleibt noch die Erörterung offen, ob auch Trachteigenthümlichkeiten des Braunschweiger Skizzenbuches sich gerade mit charakteristischen Besonderheiten decken, welche die Bekleidungsweise in Böhmen gegen das Ende des 14. und am Beginne des 15. Jahrhundertes ausweist. Für diese Frage erscheint es gewiss von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass das in Rede stehende Skizzenbuch von Fachmännern, denen eine gewisse Voreingenommenheit für die Zuerkennung böhmischer Herkunft ohne allen Zweifel vollständig ferne lag, gerade als »böhmisches Trachtenbuch um 1400« bezeichnet und auch von der Museumsleitung bis in unser Jahrzehent als solches ausgestellt wurde; demnach war selbst einer für die Zuweisung des Werkes an Böhmen nicht aus besonderen Gründen interessierten Seite der Zusammenhang der Darstellungen mit der Tracht in Böhmen unter Wenzel IV. offenbar. Er lässt sich auch in Einzelheiten, für welche die Miniaturen der für den genannten Herrscher ausgeführten Bilderhandschriften ein sehr wertvolles Beweismaterial liefern, genauer feststellen; dabei kommen hauptsächlich die Darstellungen aus dem Profanleben in

---

[1]) Truhlář, Život Jana z Jenšteina, arcibiskupa Pražského. (Fontes rerum Bohemicarum, I., Prag 1873.) S. 449. In commodo, quod placuit sibi vocare Cartusiam, quod sibi in sua turri Pragae construxerat, secretum mihi inauditi exercitii aperuit. — [2]) Palacký, Stařj letopisowé čestj od roku 1378 do 1527. Prag, 1829. S. 468 u. 469. Když bylo nazeytřj, maléře přiwola k sobě, a gakž měl to widěnj, tak kázal učiniti malovánj w swé kaplici we dwoře; ktožkoli chce, ten to gesstě i dnes uzřj, ano stogj malowánj, nenjli nynj zkaženo . . . .

Ktož tomu nechce wěřitu,
a to chce gistě dogíti,
ten musj na arcibiskupůw dwůr gjti,
a to malowánj w té kapli opatřiti

[3]) Berthold Riehl, Der Stammbaum der Luxemburger auf Schloss Karlstein. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Jahrgang 1897, Nr. 59, S. 5 und 6.

Betracht, da die Tracht der Heiligen verhältnismäßig nicht viele, auf einen bestimmten Zeitabschnitt abgrenzbare Anhaltspunkte gewinnen lässt.

Das Bestreben, die Formen des Körpers durch möglichst knapp anliegende Gewandung in praller Schwellung hervortreten zu lassen, beherrscht die Bekleidung der Männer und Frauen. Die männliche Tracht zeigt vorwiegend auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhundertes.[1]) Als Hosen dienen die zugleich zur Fußbekleidung verwendeten Beinlinge, deren durchaus ungemein lange Schnäbel, wie sich besonders auf Bl. 26 erkennen lässt, nach der Art der Zuspitzung auf eine Zeit hindeuten, in welcher man sie mit Fischbein zu steifen liebte; besondere Schuhe sind nirgends angelegt. Die Schecke (Bl. 3'—5, 19, 20, 21, 21', 22'—25, 26–27) ist sehr kurz, vorn herab ganz aufgeschnitten und mit Rundknöpfen verschließbar; die Wölbung des Brustkorbes auf Bl. 4, 22'—23', 26' deutet auf die noch am Anfange des 15. Jahrhundertes übliche Auspolsterung, welche durch straffe Spannung des Kleidungsstückes die Bildung auch nur eines Fältchens verhüten sollte. Der Gürtel rückt von den Hüften wieder in die Taille hinauf. Der über die Schecke angelegte Rock wird nicht länger als dieselbe geschnitten. Die Ärmel beider bauschen sich entweder ziemlich breit bis über den Ellbogen herab auf, legen sich im Unterarme besonders eng um das Handgelenk und bedecken trichterförmig mit einer bis zum Fingeransatze reichenden Erweiterung den ganzen Handrücken oder sind unten offen mit glattem oder gezaddeltem Saume; in letzterem Falle werden sie etwas länger, so dass die überfallenden Pieschen zurückgeschlagen werden, um die Hände zum Gebrauche frei zu bekommen (Bl. 27). Der Mantel nimmt die Form des Tapperts oder der Heuke an. Die ausgesprochenste Tappertbildung begegnet auf Bl. 23 und 25', wo auch der bis zu den Füßen herabreichende Saum gezaddelt erscheint. Locker um den Leib zusammengenommen, wird der Tappert hier vorn mit Knöpfen geschlossen und liegt wie auf Bl. 3' in den für dieses Kleidungsstück beliebten senkrechten Parallelfalten; an der zweiten Stelle ist er etwas kürzer. Der Mantel der Könige ist vorn auf der Brust durch Rundknöpfe geschlossen (Bl. 19, 20, 21, 21') oder hat die Form der seitlich geöffneten, über der einen Schulter verknöpften Heuke (Bl. 19—20); beide Mantelarten finden sich bei den Heiligendarstellungen in ziemlich gleichem Umfange verwendet, der vorn auf der Brust geschlossene ist bei allen Kronenträgerinnen gleichmäßig beibehalten und dadurch als ein Staatskleid gekennzeichnet. An Schecke und Rock, an Mantel, Heuke und Tappert umschließt ein Stehkragen den Hals, dessen Bewegungsfreiheit nicht durch allzu engen Kragenschluss gehindert ist. Dieser mäßig hohe Stehkragen bedingt die Kürze des Haares, die seit 1380 nach der Angabe der Limburger Chronik wieder allgemeiner wurde. Der mit Federn geschmückte Reif auf Bl. 21 und 26 ist ein Überrest des höfischen Schapels. Da der Stehkragen des Königsmantels niedriger bleibt, kann das Haar auch wellig über Nacken und Schultern herabfallen. Als Kopfbedeckung dient vorwiegend die Gugel mit einer langen Spitze, aus welcher sich später die Sendelbinde entwickelte. Dieser Zipfel wird in die Hand genommen (Bl. 23) oder über die entgegengesetzte Schulter geworfen (Bl. 25'), damit er nicht auf der Erde nachschleife, fällt aber auch seitlich wie ein langes Band weit herab (Bl. 3', 4. 24 und 27). Wird er jedoch um den Kopf gewickelt, dann steckt man das Endstück durch die Umwickelung hindurch und lässt die Gugelspitze entweder über der Stirne emporstehen (Bl. 22') oder hinter dem Ohr auf die eine Schulter herabfallen (Bl. 5). Dadurch nähert sich die alte Kopfbedeckung immer mehr der Form einer Mütze oder eines Turbans, während die alte kapuzenartige Anlegung nur ganz vereinzelt (Bl. 25', 28, 29, 31) begegnet. Werden Kragen und Zipfel der Gugel nicht um den Kopf gewunden, dann ragt der sackgleich gefaltete Kragen über der Stirne hervor (Bl. 3') oder fällt seitlich am Kopfe herab (Bl. 4). Neben der Gugel erscheint zweimal (Bl. 3' und 23) eine Barettform, oben wie ein Sackboden abgestumpft und offenbar mit der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes auftauchenden Sackmütze zusammenhängend. Nur einmal (Bl. 6) begegnet ein nicht hoher, stumpfkegeliger Hut mit wulstartig aufgerollter Krempe. Die Ränder aller Kleidungsstücke, der Schecke, des Rockes, des Tappertes, der Heuke und der Gugel, zeigen die beliebte Zaddelung; der Zaddelstreifen ist sogar (Bl. 23) nach einer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundertes weiter verbreiteten Mode längs der Ärmelnaht und mit dem Ärmel in das Ärmelloch eingenäht, so dass er auf der Schulter kammartig emporsteht. Ein hornfesselartiges Bandelier reicht vom Nacken über beide Schultern auf die Brust (Bl. 22', 23', 25) oder von der linken Schulter zur rechten Hüfte herab (Bl. 24' und 27); dasselbe dient zur Aufnahme des Dolches und lässt den bandartigen Streifen, an dessen unterem Ende schon eine kleine birn- oder kugelförmige Schelle (Bl. 24' und 27) befestigt wird, von der Dolchbefestigungsstelle noch bis zur Erde niederflattern. Doch findet sich sonst nirgends etwas von dem bereits um die Mitte des 14. Jahrhundertes in bürgerlichen Kreisen nicht mehr fremden Schellenschmucke. Der Dolch wird außerdem entweder an einem die Taille knapp umspannenden schmalen Gürtel (Bl. 4', 23 und 26) oder nebst einer Tasche (Bl. 23 und 26') an einem ziemlich tief und locker bis zum rechten Oberschenkelansatze herabhängenden einfachen Gürtelriemen getragen.

Auf den gleichen Zeitraum wie die männliche zeigt auch die weibliche Tracht[2]), die ebenfalls das Streben nach Knappheit beherrscht. Wie die aufrecht stehenden oder ausschreitenden weiblichen Gestalten erkennen lassen (Bl. 3', 4, 4', 23), trägt man das Kleid, unter dessen Saume die Schnabelschuhspitzen in einer

[1]) Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht. S. 307 u. f., besonders S 313—321. — [2]) Ebendas. S. 321—331, 344 uf.

mit den Männerschuhen übereinstimmenden Form sichtbar bleiben, fast schleppelos oder mit noch mäßiger Schleppe (Bl. 4′, 5, 22′). Mit einem mehr auf die Brust herabrückenden oberen Saume ausgestattet, lässt dasselbe Hals und Schultern vorwiegend unbedeckt; der Ausschnitt sitzt ziemlich tief auf den Achseln und ist nur vereinzelt dreieckig mit einer nach unten gekehrten Spitze (Bl. 24′). Manchmal schließt das Kleid jedoch auch ziemlich hoch mit einem Stehkragen um den Hals (Bl. 3′—4′, 23). Es liegt im allgemeinen straff an dem Körper an und lässt die etwas hochgeschobenen Brüste stärker hervortreten. Die Ärmel des Kleides umschließen meist eng die dadurch dünn erscheinenden Arme und bedecken mit einer trichterförmig erweiterten Mündung den Handrücken; letztere wird auch bei den vereinzelt (Bl. 5, 23) aufgebauschten, um das Handgelenk sich verengenden Ärmeln beibehalten. Nur einmal (Bl. 20′) begegnen sogar die vom Oberarme herabflatternden, schmalen Ärmelstreifen, die theilweise auch noch im letzten Viertel des 14. Jahrhundertes modern waren. Die weit herabfallenden Sackärmel (Bl. 4′ und 25′) mit runder Öffnung für den durchzusteckenden Arm stellen sich als eine nicht viel spätere Änderung dar; als solche erscheinen auch die in Zaddeln (Bl. 24) und Lappen (Bl. 4′ und 25) zerschnittenen, vorn offenen Flügelärmel, deren ursprüngliche Einfachheit auf Bl. 3′ erkennbar ist, während Bl. 24′ eine spätere Bildung bietet. Das dem Tappert der Männer nachgebildete Gewand auf Bl. 23 besitzt Zaddelstreifen in der Ärmellängsnaht, wird vorn am Oberkörper mit Rundknöpfen geschlossen und statt der Zaddeln unten mit einem bordierten Saume bedacht. Schellen drängen sich nur an den zurückgeschlagenen Kragen des geänderten Brustausschnittes auf Bl. 24′ heran. Ein Gürtel schneidet vereinzelt (Bl. 3′, 4, 4′, 23) in die sonst geschweift verlaufende Taille ein. Der Mantel der weiblichen Heiligen wird vorn auf der Brust mit einem Rundknopfe, ausnahmsweise mit einer vierpass- oder rautenförmigen Fibel geschlossen (Bl. 7 und 12); nur bei der Fürstin (Bl. 20′) sind alle Säume mit breiten Hermelinstreifen besetzt. Das kurze, mit niedrigem Stehkragen versehene Mäntelchen entspricht der »Felen« genannten Heuke der Limburger Chronik.[1]) Den einen Flügel des Mantels hebt entweder die gegenüberstehende Hand empor oder hält eine an der gegenüberstehenden Hüfte befestigte Nadel in wohlgeordneter Faltenlage. Das Haar der Mädchen fällt meist aufgelöst über Schultern und Nacken und wird mit einem kranz- oder diademartigen Schapel zusammengehalten, von dessen Stirnknopfe Federnschmuck emporragt (Bl. 5, 15′ 20′). Doch beginnen sie bereits auch nach Art der verheirateten Frauen das Haar zu scheiteln und in Zöpfe zu flechten, die sie entweder einfach über den Rücken hinabhängen lassen oder zunächst um den Kopf herumlegen (Bl. 22′). Über den Ohren sitzen an den Schläfen die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beliebten Bauschen. Als Kopfbedeckung begegnen auf Bl. 4′ und 25 zwei eigenthümlich geformte, mit einer Spitze über der Stirne emporragende Hüte, welche fast eine Illustration zu dem Berichte der Limburger Chronik über eine um 1388—1389 aufgekommene Mode bieten könnten:[2]) »Item di frauwen drugen Behmse kogeln, di gingen da an in disen landen. Di kogeln storzete ein frauwe ober ir heubt, unde stonden in vorn uf zu berge ober dem heubte, als man di heiligen malet mit den diadematen.« Vereinzelt (Bl. 4′ und 24′) ist der turbanähnliche Kopfputz; ein mit feingezacktem Saume bedachter Schleier deckt nur einmal das gescheitelte Haar der Königin (Bl. 20).

Die eben beschriebene Tracht der Männer und Frauen entspricht weitaus jener des letzten Viertels des 14. Jahrhundertes und der ersten Jahre des 15. Nach den Bildern der 1383 vollendeten Weltchronik des Rudolf von Ems hat Schultz[3]) festgestellt, dass damals die weiten Oberärmel der von den Männern durch Schnüren an den Leib gepressten Röcke begannen, ältere würdige Personen lange, bis zu den Füßen reichende Röcke trugen und der weit herabwallende Mantel noch auf einer Schulter geknöpft wurde, indes junge Leute auch kurze, kaum die Hüften deckende Mäntelchen liebten; der an Stelle der Krausenhaube tretende Frauenkopfputz glich jetzt einem zusammengedrückten, vorn über der Stirne spitz emporstehenden Hute. Die merkwürdige Kopfbedeckung begegnet auch auf den berühmten, im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhundertes entstandenen Wandgemälden des Schlosses Runkelstein in Tirol, namentlich auf den Darstellungen des Ballspieles,[4]) des Reigentanzes[5]) und des Fischfanges. Hier tragen die höfischen Herren die kurzen Mäntelchen und eng anliegenden Röcke mit weiten offenen Hängeärmeln oder mit oben weiten und unten das Handgelenk knapp umschließenden Ärmeln, deren Erweiterung den Handrücken trichterförmig deckt. Ebenso bietet das weit herabhängende Bandelier, dessen zur Erde niederfallendes Ende in gleicher Weise wie auf Bl. 24 ausgeht, eine sehr interessante Übereinstimmung der Dolchbefestigung. Die Haartracht des ersten und letzten Reigentänzers zeigt eine mit Bl. 26 sich eng berührende Anordnung, wie auch die weit herabreichenden, unten aufgelösten Zöpfe der Frauen sich genau entsprechen. Kleiderschnitt und Ärmelbildung der dritten Reigentänzerin und der Ballwerferin erscheinen von denselben Modeanschauungen wie bei den Frauen im Braunschweiger Skizzenbuche abhängig, während schwerer zu bestimmen ist, ob der Kopfputz der zweiten Reigentänzerin mit den erwähnten turbanähnlichen Bildungen im Zusammenhange steht; doch kommt bei den Runkelsteiner Bildern die Schleppe etwas mehr zur Geltung. Wie die Runkelsteiner Gemälde im Süden, so zeigen im Norden z. B. auf dem 1379 voll-

---

[1]) Wyss, Die Limburger Chronik. Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters. IV. Band, I. Abtheilung (Hannover 1883), S. 36. Auch trugen di frawen, di burgersen in den steden gar zemeliche heuken, di nante man felen. — [2]) Ebendas S. 80. — [3]) Schultz, Deutsches Leben S. 370; dazu Taf. VIII, besonders Fig. 8. — [4]) Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. (Wien-Prag 1893), Abb. 33. — [5]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. (Berlin 1890) Taf. zu S. 198 u. 199.

endeten Altarschreine in Grabow in Mecklenburg[1]) die Madonna und besonders der dritte König bei der Anbetung des Kindes durch die drei Weisen aus dem Morgenlande die Beeinflussung durch ähnliche Trachtbesonderheiten im Schnitte des Kleides und der Ärmel. Die Grabplatten des Heinrich und der Katharina von Werther im Cyriacispitale in Nordhausen[2]) oder das Grabmal des Thomas Knebel von Katzenelnbogen[3]), erweisen sich durch gleiche Merkmale als derselben Periode entstammend; Miniaturen von 1405 und 1407 bieten den noch im Stuttgarter Wilhelm von Orlens aus dem Jahre 1419 festgehaltenen, turbanähnlichen Kopfbund, der mit einer oder mehreren Straußfedern geziert ist.[4]) Die Hutform auf Bl. 6 entspricht dem Typus der Münchener Weltchronik Enenkels, die dem Anfange des 15. Jahrhundertes angehört und für die Verbreitung des Hutes als einer vollständig modern gewordenen Kopfbedeckung bezeichnend ist.[5]) Der bis zur Brust herabgehende Kleidausschnitt mit dem zurückgeschlagenen Kragen, welcher betreffs des Hervortretens der Büste auf Bl. 24' noch nicht unanständig genannt werden kann, nähert sich einer um 1410 angesetzten Handzeichnung im Besitze des Herrn von Lanna in Prag[6]) ebenso wie die Form der weit geöffneten Zaddelärmel auf Bl. 3' und 4 den Darstellungen im Wälschen Gaste von 1408.[7]) Ja, es wäre durchaus nicht schwer, noch manch andere Übereinstimmung mit deutschen Denkmälern aus dem Ende des 14. und dem Anfange des 15. Jahrhundertes zu erweisen. Mit keiner zweiten Gruppe dürften sich aber trachtlich so viele Berührungspunkte ergeben wie mit den Bilderhandschriften, die für König Wenzel IV. von Böhmen hergestellt wurden.

Die enganliegenden Beinkleider mit den überaus lang geschnäbelten Schuhen, die vorn herab mit Rundknöpfen geschlossene, faltenlos sich anschmiegende Schecke mit der an der Brustkorbwölbung kenntlichen Auspolsterung[8]), die Auszaddelung des Scheckensaumes[9]) oder der mit weiter Öffnung herabfallenden Ärmel[10]) und der um die Hüften heruntergerückte Gurtel[11]) entsprechen einander vollkommen. Dasselbe gilt insbesondere auch von dem Zuschnitte der um den Oberarm aufgebauschten Ärmel, mögen dieselben entweder in einfacher Verengung das Handgelenk knapp umschließen[12]) oder mit der von der Handwurzel ansetzenden Erweiterung den Handrücken trichterförmig bedecken.[13]) Der Zuschnitt der Schambinde der nackten Gestalten auf Bl. 1 findet im zweiten Bande der Wenzelsbibel sein Gegenstück.[14]) Die Feder des Kopfputzes begegnet gleichfalls bei Mann[15]) und Frau[16]). Die Form des weiblichen Kleidausschnittes, sein Anschmiegen an die etwas sichtbare Büste und sein Herabrücken an den Ansatz des Oberarmes, die um den Handrücken trichterförmig erweiterten engen Ärmel, das aufgelöst über Nacken und Schultern niederwallende Haar[17]) und die turbanähnliche Kopfbedeckung[18]) bieten die mannigfachsten Berührungen der Trachteigenthümlichkeiten. Insbesondere überrascht aber unter den weiblichen Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches auf Bl. 4 die Ähnlichkeit der in schrittfreiem Rocke erscheinenden Jungfrau mit der für den Decorationsapparat der Bilderhandschriften Wenzels IV. charakteristischen Bademagd, welche die geschäftig webende Sagenbildung zu dem genannten Herrscher in ganz besondere Beziehungen setzte; sie ist wohl nirgends wieder so oft als in dem erwähnten Denkmälerkreise dargestellt worden[19]). Das kurze hemdartige Gewand wird von zwei auf den Schultern liegenden Achselbändern gehalten; ein dicht unterhalb der Brüste sitzender Gürtel treibt dieselben in die Höhe und lässt sie stärker hervortreten. Vereinzelt trägt die Bademagd auch die bauschenartige Anordnung des Haares[20]). Abgesehen von dieser böhmischen Handschriften ganz besonders eigenthümlichen Figur, mit der das Braunschweiger Skizzenbuch auf etwas öfter Vorkommendes zurückgriff, verdient auch die Form der spitz über der Stirne emporstehenden Hüte Beachtung, welche in der für Wenzel IV. 1387 vollendeten Wiener Handschrift des Willehalm von Oranse wiederholt[21]) begegnen, so dass eine allgemeine Verbreitung derselben um diese Zeit in Böhmen außer Zweifel steht. Da diese Form der Kopfbedeckung in dem Skizzenbuche sich nächst dem turbanähnlichen Kopfputze einer besonderen Bevorzugung erfreut, muss die Ausführung der Skizze noch zu einer Zeit erfolgt sein, in welcher ein so merkwürdiger Brauch in einem bestimmten Lande eine nahezu allgemeine Geltung hatte. Man geht wohl kaum irre, wenn man diese Hutform mit den böhmischen Gugeln identificiert, welche im vorletzten Jahrzehent des 14. Jahrhundertes sich in Deutschland zu verbreiten begannen, aber naturgemäß zunächst in böhmischen Denkmälern stärker vertreten sein mochten. Aus dieser Art des Kopfputzes konnte sich am leichtesten jene von Hus gerügte Anordnung entwickeln, die auf hörnerartiges Hervortreten des Schleiers hinauslief, indem mindestens drei Hörner — eins über der Stirne, die andern auf beiden Seiten

---

[1]) Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. (Lübeck 1889) Taf. 2a. — [2]) Schultz, Deutsches Leben, Fig. 312 und 314. — [3]) Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters. (Frankfurt-Darmstadt 1840—1854), 2. Abth. Taf. 35. — [4]) Schultz, Deutsches Leben, S. 373 m. Fig. 335 und 336. — [5]) Ebendas. 372 m. Fig. 326—328. — [6]) Ebendas. Fig. 334. — [7]) Ebendas. Fig. 333. — [8]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Konigs Wenzel I. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Wien 1893, XIV. Band) Taf. XX, XXI und XXV, S. 257, 270—272, 274, 276, 287, 289, 292, 306. — [9]) Ebendas. S. 308. — [10]) Ebendas. S. 275, 287 und 289. — [11]) Ebendas. Taf XX u. XXI, S. 271, 281 und 306. — [12]) Ebendas. S. 270, 271 u. 316. — Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Wien, 1894, XV. Band) Taf. XXVII. — [13]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. Taf. XX, XXI u. XXV, S. 281, 287, 292 u. 306. — [14]) Ebendas. S. 297. — [15]) Ebendas S. 292—293. — [16]) Schultz, Deutsches Leben, Taf. XV, Abb. 2. — Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 272 u. 292. — [17]) Ebendas. S. 294—295. — [18]) Ebendas. S. 255. — [19]) Ebendas. Taf. XX, XXI, XXIII—XXV, S. 269—272, 275—277, 283, 289, 290, 292, 297, 299, 307, 308. — [20]) Ebendas. S. 283. — [21]) Schultz, Deutsches Leben, Taf. XII, Abb. 1 und XIV, Abb. 2.

des Scheitels — über den Köpfen emporragten[1]. Wenn nun z. B. in der Säuglingsscene aus dem Willehalm von Oranse gleich sechs Frauen diese über der Stirne spitz zulaufende Kopfbedeckung tragen[2], mit welcher andere Darstellungen[3] derselben Quelle auch reicher bedacht werden, wenn der in letzterer feststellbare Kleiderschnitt, Ärmelbildung, Schuhe, Zaddelbeigabe, kurze, kaum die Hüften deckende Mantelchen,[4] die schon in den Štitnyminiaturen der Prager Universitätsbibliothek ansetzen[5], der vom weiblichen Ellbogen herabflatternde schmale Ärmelstreifen[6] oder der Hermelinbesatz und das agraffenlose Anlegen des Mantels der Fürstinnen[7] mit dem Braunschweiger Skizzenbuche sich mannigfachst berühren, so geht man wohl nicht zu weit mit der Annahme, dass die Darstellungen des letzteren dem in Böhmen am Ausgange des 14. Jahrhundertes herrschenden Brauche nahe stehen. Das Vortreten der Brüste und der langen Schnabelschuhspitzen stimmt zu den Worten, mit welchen sich Hus im Anschlusse an die eben erwähnte Kopfputzart über die dabei beobachteten Übertreibungen auslässt[8]: »Et dehinc duo alia cornua in pectore de subactis uberibus suis magis eminentia earum ingrossata, etsi alias tantundem eminentiae ex natura non habebant, tamen saltem ex forma tunicarum et additione vanitatis et vestium aliarum eadem cornua sui pectoris in altum erigebant, postea quomodo mulieres in pedibus et cornua deferant longis et rostratis calceis multiplicatis, adhuc est notum hodie intuenti.« Noch geht aber der Halsausschnitt des weiblichen Kleides nicht »pene usque ad medietatem denudatorum uberum«, dass jeder ihre leuchtende Haut offen erblicken kann[9], was die Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches etwas früher ansetzen lässt. Aus anderen gleichartigen Trachtenbelegen gleichzeitiger böhmischer Quellen[10], welche die hervorgehobenen Thatsachen noch weiterhin bestätigen, wird das Vorhandensein eines solchen Zusammenhanges nur wahrscheinlicher; so begegnet z. B. der seitlich lang herabfallende Gugelzipfel schon bei der Gefangennahme Christi der 1372 bis 1373 ausgeführten Wandbilder der Wenzelskapelle im Prager Dome.

Nicht minder berühren sich Einzelheiten der Darstellungsformen mehrfach mit den Randverzierungen der Bilderhandschriften Wenzels IV., in welche das Liebesleben so verschiedenartig eindringt. Die Braunschweiger Skizzen sind im allgemeinen decenter und bewegen sich mehr in Formen höfisch anständiger Annäherung. Die sitzende oder knieende Haltung der Männer bietet bald größere, bald geringere Ähnlichkeiten,[11] welche die Typen und Bewegungen der einzelnen Gestalten auf denselben Zeit- und Kunstboden verweisen. Die im ersten Bande der Wenzelsbibel erscheinende Frau mit dem Eisvogel[12] stimmt in der ganzen Auffassung, in der Haaranordnung, in der Bewegung der Rechten, in der Haltung des linken Oberarmes zum Oberkörper, in dem eigenartigen Emporziehen des linken und im Senken des rechten Knies, in der Faltenlage unterhalb der rechten Hüfte und nächst dem rechten Knie mit der turbangeschmückten Gestalt auf Bl. 24′ überein. Die vorn manchmal klobig zulaufenden Nasen mit dem wiederholt breiten und vereinzelt stark eingedrückten Rücken, das entschiedene Herabziehen der Mundwinkel männlicher Gestalten, die meist volle Rundung des weiblichen Antlitzes enthalten manche Beziehung zu der Richtung, welche mit den Bildern Theodorichs in Karlstein einsetzt. Dem Gesichtsausdrucke und der Kopfbildung des rechts stehenden bartlosen Mannes auf Bl. 28′ ist unverkennbare Annäherung an slawischen Typus nicht abzusprechen. Die allerdings dem Darstellungsbrauche des 14. Jahrhundertes überhaupt nicht mehr fremden Spruchbänder, welche im Braunschweiger Skizzenbuche wie auf den sogenannten Junkerzeichnungen in Erlangen[13] dem Manne und der Frau beigegeben werden, sind ja auch in den Bilderhandschriften Wenzels IV. oftmals verwendet.[14] Die bei dem Manne des linksseitigen Paares sichtbare Kette, welche die auf ihn zuschreitende Dame ihm gleichsam um die Schultern gelegt hat, fällt auf Bl. 4 weit herab und erinnert an die Kette, welche in der Wenzelsbibel mehrfach begegnet[15] und mit ähnlichen, dem Liebesleben der Zeit geläufigen Anschauungen zusammenhängt. Die Art und Weise, in welcher sich die Liebenden einander auf Bl. 3′ und 4 nähern, findet Analoga in spätmittelalterlichen Buch-[16] und Wandmalereien[17] Böhmens. Selbst die Gegenüberstellung nackter Gestalten wie auf Bl. 1 ist der Verzierung des Sattels[18] und den Bilderhandschriften Wenzels IV.[19] nicht unbekannt. So verstärkt sich auch nach dieser Seite das Verhältnis der Abhängigkeit des Braunschweiger Skizzenbuches von der Kunst Böhmens am Ende des 14. Jahrhundertes.

---

[1]) Joannis Hus et Hieronymi Pragensis confessorum Christi historia et monumenta. (Nürnberg 1558), I. Bl. 428′. De sacerdotum et monachorum carnalium abominatione cap. 47: Hae eaedem quoque mulieres mirabili dispensatione et ipsae cornutae esse voluerunt in habitu extrinseco, quatenus similiter et ipsae se de integritate bestiae esse publice demonstrarent, quoniam in capitibus suis velamina arte quadam et non sine magno labore figurant, sic, ut tria ad minus acuta cornua, unum supra frontem, alia adtrinsecus in vertice earum capitis eminerent. — [2]) Schultz, Deutsches Leben, Taf. XII, Abb. 1. — [3]) Ebendas. Taf. XIV, Abb. 2. — [4]) Ebendas Taf. XII bis XVI. — [5]) Ebendas. Taf. VI, Abb. 5. — [6]) Ebendas. Taf. XIII, Abb. 2 und Taf. XV, Abb. 3. — [7]) Ebendas. Taf. XVI, Abb. 2. — [8]) Hus, Monumenta I. Bl. 428′. De sacerdotum et monachorum carnalium abominatione cap. 47. — [9]) Ebendas. Bl. 429, cap. 48. — [10]) Winter-Zíbrt, Dějiny kroje v zemích českých. (2 Bände, Prag 1892—1893). I. S. 284 uf.; II. S. 27 u. f. — [11]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. Taf. XX, XXI, XXV; S. 258, 266, 270—272, 274—276, 281, 289, 290, 292—295, 306, 308, 316. — [12]) Ebendas. S. 295. — [13]) Neuwirth, Die Junker von Prag. Taf. III und IV. — [14]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. Taf. XXIV, XXV; S. 270, 275, 276, 281, 290, 295, 306, 308. — Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. Taf. XXVIII sogar bei einem Manne auf dem Sattel Wenzels IV. — [15]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 280, 281 und 316. — [16]) Winter-Zíbrt, Dějiny kroje v zemích českých, I. S. 315. — [17]) Ebendas. II. S. 78. — [18]) Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. Taf. XXVII. — [19]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 261, 297, 299.

Die Frage, ob man den Trachteigenthümlichkeiten des Denkmales eine besondere Bedeutung für die Zeit der Entstehung beilegen dürfe, lässt sich ohne Schwierigkeit beantworten. Die Kunst- und Culturgeschichte des späten Mittelalters hat für die Feststellung der Entstehungszeit verschiedener Werke mit Glück und Geschick die Thatsache verwertet, dass die Meister dieser Epoche die Tracht ihrer Tage mit wachsender Treue der Einzeldurchbildung darzustellen versuchten. Hielten sie daran später auch bei Heiligendarstellungen immer consequenter fest, so war es eigentlich bei Schöpfungen, welche sich an das Profanleben anschlossen, von selbst gegeben, dass das den Anschauungen einer Zeit Geläufige auch ihrer Tracht sich genau anpasste, weil ja die Beziehungen des Bildes zur Wirklichkeit damit an Unmittelbarkeit gewannen. Die Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches sind augenscheinlich dafür bestimmt, von einem Maler bei Ausführung verschiedener Aufträge als ein die Arbeit wesentlich erleichterndes und unterstützendes Material benützt zu werden, welches für Vorgänge aus dem Profanleben die Tracht der Zeit berücksichtigen musste, um auch in den Darstellungsformen allgemein giltigen Anforderungen gerecht zu werden. Die Schnelllebigkeit der Mode in der zweiten Hälfte des 14. und in der ersten des 15. Jahrhundertes brachte es mit sich, dass Skizzen in der Art des Braunschweiger Denkmales nur in einer enger begrenzten Periode verwendet werden konnten, die noch alle später leicht unverständlich gewordenen Trachteinzelheiten genau kannte. Mit Trachteigenthümlichkeiten früherer Jahrzehnte das Äußere eines Kunstwerkes, das an Vorgänge des Alltagslebens anknüpfte, auf den Ton vergangener Tage zu stimmen, kam einem deutschen Maler bis zur Mitte des 15. Jahrhundertes im allgemeinen nicht bei; er gieng mit der Zeit für die Zeit, deren Bekleidungsweise auch für seine Bilder maßgebend wurde. Da im Braunschweiger Skizzenbuche noch die herabhängenden Ärmelstreifen in der Art der Štitnyminiaturen oder der Bilder des Wiener Willehalm von Oranse[1]), die in letzterem wie in der Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems von 1383[2]) oder auf den Runkelsteiner Wandbildern[3]) begegnende Form der über der Stirn spitz emporstehenden, seitlich eingedrückten Kopfbedeckungen begegnen, da der Kleiderschnitt der Frauen und Männer mit enganliegenden, beziehungsweise oben bauschigen oder weiten offenen Ärmeln, mit der den Handrücken trichterförmig bedeckenden Erweiterung und mit einfacher, von Häufung noch freier Zaddelung oder das mit den Runkelsteiner Bildern übereinstimmende Bandelier für den Dolch, die Haaranordnung und hornförmige Zuspitzung einzelner Bekleidungstheile ganz besonders dem letzten Viertel des 14. Jahrhundertes entsprechen, so wird man diesen Zeitraum sicher für die Entstehung der Skizzen festhalten dürfen, welche ein Maler für seine Arbeiten gewiss nur dann verwenden konnte, wenn sie sich im Kreise damals allgemeiner giltiger Anschauungen bewegten und mit bestimmten Erscheinungsformen jener Tage lebendige Fühlung hatten. Die früher berührten trachtlichen Übereinstimmungen mit böhmischen Denkmälern — besonders aus der Zeit Wenzels IV. — und die dabei angeführten Belege eines der bedeutendsten böhmischen Sittenprediger am Ausgange des 14. und am Beginne des 15. Jahrhundertes bieten eine Erweiterung dieser Annahme dahin, dass alle Umstände auf eine Ausführung der Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches durch einen Maler hindeuten, der während der ersten Regierungshälfte Wenzels IV. in Böhmen arbeitete und in seinen damals ausgeführten Skizzen ebenso mit bereits vorhandenen Gemälden wie insbesondere mit den Lebensanschauungen dieser Epoche in lebendigem Zusammenhange blieb.

Wie die Tracht, so entspricht auch der Anschauungskreis, dem die Profandarstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches entlehnt sind, dem ausgehenden 14. und dem 15. Jahrhunderte. Bei aller Schwierigkeit und überwiegender Unmöglichkeit, jeder einzelnen Scene eine ganz bestimmte Beziehung der betreffenden Personen beizulegen, ergibt sich die unanfechtbare Thatsache, dass die Darstellungen von Bl. 3' bis 5 und von Bl. 22' bis 27 mit Vorgängen des höfischen Minnelebens zusammenhängen müssen. Die Randverzierungen der Bilderhandschriften Wenzels IV. bieten eine nicht unbeträchtliche Zahl bald näherer, bald entfernterer Übereinstimmungen und Anklänge, die wie auf Bl. 4, 5, 23, 23', 25 und 26' das derb Sinnliche streifen und mit der an die bekannte Bademagd erinnernden Gestalt auf eines der beliebtesten Decorationsmotive unter Wenzel IV. zurückgreifen; dass letzterem bestimmte Liebesbeziehungen des Herrschers zugrunde liegen, ist im allgemeinen bereits ziemlich zutreffend nachgewiesen worden.[4]) Verschiedene Darstellungen, welche zum Vergleiche mit dem Elfenbeinsattel Wenzels IV. in der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien herangezogen wurden,[5]) zeigen aufs deutlichste, wie geläufig der Kunst des ausgehenden Mittelalters eine solche Zusammenstellung bestimmter Personen war, und dass die aus derselben sich ergebenden Scenen auch in weiteren Kreisen ohne Schwierigkeit ganz gut verstanden wurden. Wenn man dieselben zur Ausstattung von Bilderhandschriften und zur Verzierung ritterlichen Geräthes verwendete, so waren sie gewiss auch der Monumentalkunst nicht unbekannt und, wie auch manche Einzelheiten der allerdings späteren Klingenberger Bilder schließen lassen, eine für die Wandmalerei durch längere Zeit recht ergiebige Quelle. Dies bestätigen

---

[1]) Schultz, Deutsches Leben. Taf. VI, Abb. 5; Taf. XIII, Abb. 2 und Taf. XV, Abb. 3. — [2]) Ebendas. Taf. VIII, Abb. 8; Taf. XII, Abb. 1 und Taf. XIV, Abb. 2. — [3]) Sieh oben S. 11, Anm. 4 und 5. — [4]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S. 270 u. f. — Vgl. dazu die Besprechung in der litterarischen Beilage Nr. I. S. 10—18 zu dem 32. Jahrgange der Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen. — [5]) Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 260 u. f. mit 2 Tafeln und 14 Abbildungen im Texte

in ausreichendem Maße die gleichfalls Motive des höfischen Lebens und höfischer Vergnügungen behandelnden Gemälde in Runkelstein, welche direct die Zusammenstellung berühmter Liebespaare bieten. Die eine Gruppe der Braunschweiger Skizzen beruht auf dem Vorstellungskreise des mittelalterlichen Minnelebens, welchem noch die Arbeiten des Meisters der Liebesgärten angehören;[1]) die verschiedenen Darstellungen ähnlicher Gartenbelustigungen, in denen Liebespaaren eine besondere Rolle zufällt,[2]) die Liebespaare der Kalenderbilder,[3]) selbst der Jungbrunnen des Meisters mit den Bandrollen[4]) lassen die bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhundertes weit hinaufreichende Verwendung ähnlicher Motive verfolgen, deren Bearbeitung sich jedoch langsam von den höfischen Verhältnissen entfernt und mehr die Zustände und Personen der Bürgerkreise berücksichtigt, ja sogar Bauerntanzdarstellungen[5]) bekannt wird. Aber der Meister des Braunschweiger Skizzenbuches war noch ein den höfischen Kreisen näher stehender Künstler, der, wie die für einen bestimmten Auftrag ausgeführten Studienbehelfe für Herrscherbilder schließen lassen, auch auf Aufträge fürstlicher Personen rechnen durfte, welche der Tendenz des Luxemburger Stammbaumes in Karlstein oder den verlorenen Herrscherbildern der Prager Königsburg[6]) entsprachen. Dass den mit Profandarstellungen zusammenhängenden Skizzen eine fast gleiche Anzahl von Heiligengestalten gegenübersteht, liegt ebenfalls in der Richtung der Zeit, in welcher die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien besonders blühte. Gerade die Anordnung von drei Heiligen auf einem Tafelbilde oder in Wandgemälden ist der spätmittelalterlichen Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands wohlbekannt gewesen; lässt sich doch vereinzelt die directe Nachahmung eines solchen Tafelbildes auch in der Wandmalerei nachweisen[7]). Für derartige Bestellungen konnten die Braunschweiger Skizzen recht gut verwendet werden, welche für Marienbilder, Apostelreihen, Scenen aus der Geschichte Christi, für allgemeiner verehrte Heiligen und würdevolle Prophetenfiguren bestimmt erscheinen. Die weiblichen Heiligen — Barbara, Katharina, Agnes, Margareta, Maria Magdalena und Dorothea — standen ja nächst dem volksthümlichen, dreimal begegnenden Christoph überall im Vordergrunde der Heiligenverehrung; zusammenhängende Apostelfolgen wurden in der Prager Apollinarskirche, in Karlstein und Slavietin, die Apostelfursten Petrus und Paulus zu beiden Seiten des Westportales der Wenzelskapelle im Prager Dome angeordnet. Drei Apostel und drei der erwähnten weiblichen Heiligen begegnen auf den Flügeln eines Altarwerkes aus St. Magdalena bei Wittingau, die im Prager Rudolphinum[8]) aufgestellt sind. Bei ihnen ist die Dreizahl ebenso wie auf dem bekannten Werke der böhmischen Schule in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar[9]) oder auf dem Tafelbilde aus Groß-Blanitz festgehalten, womit aber keineswegs behauptet werden soll, dass diese Anordnung, welche auch so mannigfach in Deutschland nachweisbar ist, gerade für Tafelgemälde böhmischer Herkunft etwas ganz besonders Charakteristisches wäre; sie entspricht vielmehr einem allgemeineren, fast gesetzmäßigen Zuge der Zeit, der auch gerne die Geschichte des Erlösers in geschlossenen Bilderreihen behandelte. In Böhmen haben sich solche Bilderfolgen der Geschichte Christi aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes sowohl in dem kunstgeschichtlich berühmten Kreuzgange des Prager Emausklosters[10]) als auch in den restaurierten Wandbildern der Kirche in Slavietin[11]) und in den eingehender kunstgeschichtlicher Würdigung werten Wandgemälden der Kirche in Libisch sowie des Kreuzganges in Strakonitz[12]) erhalten. Die an beiden erstgenannten Orten erhaltenen Darstellungen der Anbetung Christi durch die heiligen drei Könige und Christi am Ölberge bieten jedoch keine ausgesprochenen Beziehungen zum Braunschweiger Skizzenbuche, das mit der fünfmal begegnenden Gestalt Christi und den zwei Gruppen schlafender Jünger gerade auf die Ölbergsdarstellung besonders Bedacht nimmt. Da letztere auch auf dem einen Flügel aus St. Magdalena bei Wittingau und auf einem durch Übermalung entstellten Wandgemälde der Prager Wenzelskapelle sich findet, die Anbetung Christi durch die heiligen drei Könige jedoch abgesehen von mehreren Werken der Tafelmalerei noch im 15. Jahrhunderte mit Vorliebe zur Ausschmückung verschiedener Burgen, wie Blatna, Klingenberg, Pisek, Petschau, herangezogen wurde, so konnte wohl ein Maler des ausgehenden Mittelalters in Böhmen die Möglichkeit derartiger Aufträge vorsorglich ins Auge fassen und der Ausführung derselben durch entsprechende Skizzen entgegenkommen. Das Gleiche gilt von der Christophsdarstellung, die nicht auf Kirchen wie in Libisch oder in der Südkapelle der Prager Georgskirche beschränkt blieb, sondern fast ebenso oft auch auf Burgen, als Neuhaus, Petschau[13]) oder Klingenberg, in die Kapellengemälde einbezogen wurde. Für Entwürfe zu derselben ergab sich augenscheinlich nicht minder oft die Gelegenheit der Verwendung als für Gestalten zu einer Kreuzigungsgruppe oder für Skizzen zu Madonnendarstellungen. Die Zusammenstellung des Braunschweiger Skizzenbuches deutet auf einen Maler hin, welcher Aufträge innerhalb des Anschauungskreises des ausgehenden 14. und des beginnenden 15. Jahrhundertes auszuführen gewohnt war,

---

[1]) Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. (Berlin 1891). S. 14—16 mit Taf. — [2]) Schultz, Deutsches Leben. Fig. 183 und 185. — [3]) Ebendas. Taf. IV. — Winter-Zíbrt, Dějiny kroje v zemích českých. I., S. 315. — [4]) Schultz, Deutsches Leben Fig. 245. — [5]) Ebendas. Fig. 208. — [6]) Neuwirth, Der verlorene Cyklus böhmischer Herrscherbilder in der Prager Königsburg. (Studien zur Geschichte der Gothik in Böhmen, IV. Prag 1896). — [7]) Crull, Ein Wandgemälde aus der Kirche St. Jürgens zu Wismar. Zeitschrift für christliche Kunst, VII. Jahrgang (Düsseldorf 1894), Sp. 178, Anm. — [8]) Katalog d. Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolphinum in Prag. S. 19 und 20. — [9]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. Theil, S. 155—157. — [10]) Ebendas. S. 116 und 117. — [11]) Matějka, Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, II. Politický okres Lounský (Prag 1897), Taf. II und III. — [12]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. Theil, S. 153—155; 157 und 158. — [13]) Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale. N. F. XVII. Band, (Wien 1891), S. 119 m. Beilage XII, Fig. 1.

Scenen des höfischen Minnelebens und Repräsentationsbilder gerade so wie mannigfache Darstellungen religiösen Inhaltes zu seinem Thätigkeitsgebiete rechnete und in gewissem Sinne die auf Prager Boden [1]) im 14. Jahrhunderte strenger geschiedenen Gebiete weltlicher und geistlicher Malerei gleichmäßig beherrschte. Es ist in hohem Grade zu bedauern, dass dem Skizzenbuche nicht eine einzige Darstellung eines für ein bestimmtes Land charakteristischen Heiligen einbezogen wurde, da z. B. Skizzen für Bilder des heil. Wenzel, Prokop, Adalbert oder der heil. Ludmila eine Entstehung des Denkmales in Böhmen wesentlich stützen würden; aber es findet sich auch nichts, was mit Sicherheit auf ein anderes genau begrenzbares Gebiet deutet. Trotz dieses Mangels darf nach der Tracht und den Darstellungsgebieten, deren Geltung sich für Böhmen und für das Zeitalter Wenzels IV. unbestreitbar nachweisen lässt, an der Entstehung des Skizzenbuches in Böhmen um die Wende des 14. und 15. Jahrhundertes festgehalten werden. Dieser Annahme widersprechen auch nicht die früher erörterten sprachlichen Eigenthümlichkeiten, welche ebenso auf ost-mitteldeutsches Gebiet wie auf Schwaben bezogen werden konnten; denn das heute noch in Mühlhausen am Neckar erhaltene Altarwerk, das sich direct als eine Schöpfung der böhmischen Malerei im letzten Viertel des 14. Jahrhundertes darstellt, aber im Vorhinein für ein Gotteshaus in Schwaben bestimmt war, vereinigt in sich Beziehungen beider Gebiete, die auch in Böhmens Kunstleben selbst insofern mächtig nachhallen, als die ganze Entwicklung der Architektur in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes unter dem Einflusse des aus Gmünd in Schwaben berufenen zweiten Prager Dombaumeisters Peter Parler stand, sein eigener Bruder gleichfalls in Böhmen thätig war [2]) und wiederholt schwäbische Werkleute in der Prager Dombauhütte Beschäftigung fanden [3]). Übrigens war gerade in den letzten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhundertes der Zuzug deutscher Maler aus den westlich von Böhmen gelegenen Gegenden Deutschlands ziemlich rege, aus welchen ja auch Karl IV. selbst seinen Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg berufen hatte. So kamen nach Prag 1370 Henslin von Augsburg, 1380 Johann Rogel von Halberstadt, 1383 Heinrich von Passau, 1391 Claus von Erfurt, welche wie der 1382 genannte Maler Nicolaus von Constanz und seine Berufsgenossen Herdegen, Pertold von Erfurt und Mhaster Hanric von Monichhen zu den Vertretern der deutschen Malerei in Böhmens Landeshauptstadt zählten, deren Hochschule auch die Söhne auswärtiger deutscher Maler besuchten. [4]) Wenn man noch erwägt, dass 1378 der Goldschmied Burchard von Reutlingen [5]) und 1383 der Goldschmied Walther von Rotenburg [6]) in Prag das Bürgerrecht erwarben, so braucht man angesichts der so verschiedenartigen Berührungen des Kunstlebens in Böhmen mit schwäbischen Meistern und deutschen Malern die Anlage des Braunschweiger Skizzenbuches selbst im Hinblicke auf die sprachlichen Besonderheiten der Eintragung von Böhmen nicht zu trennen. Sollten im Laufe der Zeit an den Überresten spatmittelalterlicher Malerei in Schwaben sich gewisse Beziehungen zu dem Braunschweiger Skizzenbuche feststellen lassen, so läge in dem Zusammenhange des letzteren mit Böhmen durchaus nichts Befremdendes, sondern nur etwas leicht Erklärbares, woraus sich vielleicht weitere beachtenswerte Aufschlüsse über die Anregungen des Kunstlebens beider Länder ergeben könnten.

Angesichts des Umstandes, dass die Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches in Lichtdruckreproductionen beiliegen, welche der Größe des Originales genau entsprechen, darf sich die Beschreibung und die nicht überall mögliche Deutung derselben gewiss auf das Nothwendigste beschränken.

Bl. 1 stellt zwei nur mit schmaler Schambinde bekleidete Menschen — augenscheinlich einen Jüngling und eine weibliche Gestalt — einander gegenüber (Taf. I). Die rechts stehende Figur, mit kräftig auftretendem Fuße nachdrücklichst einen festen Halt suchend, reißt einem von oben herabschwebenden, drachenähnlichen Ungethüme den Rachen auf, indem sie muthig den Unterkiefer mit der Linken herabzieht und mit energisch ansetzender Rechten die obere Schädelhalfte zurückhält, wobei der daraus hervorströmende feurige Pesthauch gerade das vorgeneigte Antlitz trifft. In der Fußstellung, sowohl in dem straff aufstehenden rechten als auch in dem nur mit der Fußspitze den Boden berührenden, leicht gebogenen linken Beine, in der unverkennbar angestrebten Muskelspannung des Oberkörpers und dem energischen Zugreifen beider Arme kommt trotz mancher Mängel zielbewusstes Eintreten der vollen Persönlichkeit nachdrücklich zur Geltung. Minder lebhaft betheiligt sich die links stehende, gemächlich ausschreitende Gestalt, deren Hände den Hals des Unthieres mehr zu liebkosen scheinen als thatkräftig umfassen. In welcher Beziehung der mit ausgebreiteten Schwingen niederschwebende Drache zu beiden steht, und was die Scene vorstellen soll, durfte sich mangels genau entsprechender Analogien kaum so leicht mit Bestimmtheit nachweisen lassen; immerhin erscheint es nicht undenkbar, dass hier eine Bezähmung des Drachen in der Art vorschwebte, welche in der Decoration

---

[1]) Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des XIV. Jahrhundertes. Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 29. Jahrgang (Prag, 1890), S. 65–69, urk. Beilagen Nr. I und II — [2]) Neuwirth, Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Prag 1891. S. 35 u. f. — [3]) Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Prag 1890 S. 207, 337, 339—342, 344, 345, 347—349, 351, 352, 354—364, 416, 418. — [4]) Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Husitenkriegen. 1. Band (Prag 1893), S. 238. — [5]) Prag, Stadtarchiv, Cod. 986, Bl. 105'. (1378) Burchardus aurifaber de Reutlingen ius recepit civile et pro eo Wenceslaus Krich fideiussit. — [6]) Ebendas. Bl. 108'. (1383) Waltherus de Rotenburg aurifaber recepit ius civile die proxima supra (feria quinta post Jacobi); Henricus Finger fideiussit.

des Elfenbeinsattels Wenzels IV. begegnet.[1] Die Beziehung zu den gerade für die Sattelverzierung beliebten erotischen Decorationsmotiven ergibt sich auch aus der Thatsache, dass der dem Anfange des 15. Jahrhundertes angehörige Bocksattel im Besitze des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio in Mailand einen Cavalier und eine Dame zeigt, die ein sirenenartiges Wesen an dem merkwürdigen Blätterkranze des Halses packen.[2] Nicht minder bietet der aus dem Besitze der gräflichen Familie Batthyány ins Budapester Nationalmuseum gekommene Sattel in der eigenthümlich mit Hauzähnen, Ziegenhörnern und Fledermausflügeln ausgestatteten Teufelsgestalt, die zu einem beim Brettspiele sitzenden Paare herabschwebt, einen entfernten Anklang, der selbst im Schambindenschnitte sonst nackter Figuren eines anderen Sattels in der zuletzt genannten Sammlung gefunden werden könnte.[3] Auch erscheint eine Anspielung auf die in den Wenzelsbibelverzierungen so mannigfach behandelte Bewältigung des Wildesten und Sprödesten durch die Allmacht der Liebe, auf welche sogar Teppichdarstellungen des späten Mittelalters Bezug nahmen,[4] durchaus nicht ausgeschlossen.

Auf Bl. 1' und 2 versuchte sich eine spätere, viel derbere Hand in rohen Skizzen für ein ganz einfaches Getäfel oder für prismatische Gegenstände; Bl. 2' ist leer geblieben. Auch der flüchtig gezeichnete Stutzer auf dem stark aufradierten Bl. 3 gehört einer späteren Zeit an. Den linken Fuß voransetzend, schreitet der bartlose Jüngling, dessen Haar unter einem Hute mit etwas breit aufgeschlagener Krempe neben dem rechten Ohre herabwallt, gemächlich nach rechts aus. Das Zurückschlagen des kurzen, noch den Oberschenkel deckenden Mäntelchens über der Schulter lässt die Bewegung der in die Hüfte gestemmten Rechten frei; die Linke liegt offenbar an dem Griffe eines Schwertes.

Von der Auffassung dieser Gestalt und von der Ausführung ihrer etwas flüchtigen Zeichnung sind die nun folgenden Darstellungen, welche bis zum Schlusse fast ausnahmslos auf den gleichen Urheber deuten, wesentlich verschieden.

Die beiden Scenen auf Bl. 3' gehören dem Minneleben an, worüber das zärtliche Umfangen der Jungfrau durch den Jüngling, das leise Anschmiegen derselben keinen Zweifel aufkommen lässt. (Taf. I.) Die Annäherung des bartigen Mannes mit einem buckelbesetzten Gefäße an eine ihm die Rechte entgegenstreckende Jungfrau erinnert stark an ein noch vom Meister der Liebesgärten in dem sogenannten großen Liebesgarten festgehaltenes Motiv, da hier auch mitten im Garten ein Mann mit einem eben geöffneten Gefäße an eine ihm entgegenkommende Frau herantritt.[5] Vermuthlich handelt es sich hier um die Darreichung eines Liebestrankes. Nicht so offenkundig ist die Bedeutung der Geißel in der herabhängenden weiblichen Linken, welche das Züchtigungswerkzeug hinter dem Rücken zu verbergen sucht. Ob damit auf die in Liebesdarstellungen des Mittelalters nicht unbekannten Beziehungen des Aristoteles zu Phyllis angespielt werden soll, denen auch eine Scene des einen Budapester Sattels gilt,[6] muss unentschieden bleiben. Das Gefäß entspricht in seiner Form genau jenem, das auf einem Nordwandbilde des Kreuzganges im Prager Emauskloster die Witwe dem Elias entgegenträgt.

Bei dem sich eben zur Umarmung anschickenden linken Paare auf Bl. 4 (Taf. II) darf die von der rechten Schulter um den Oberkörper gelegte Kette, deren Ende zwischen beiden Gestalten herabfällt, auf die Fesselung in Liebesbanden gedeutet werden, als deren Symbol sich mehrfach die Kette nachweisen lässt;[7] sie liegt auf der Brauttruhe des königlichen Gewerbemuseums in Berlin[8] um den Hals des vor Frau Minne knieenden Ritters, ein auch in der Wenzelsbibel wiederkehrendes Motiv.[9] Letzterer wie anderen für Wenzel IV. hergestellten Handschriften ist die Bademagd eigen, zu welcher die Tracht und Auffassung der Jungfrau des rechts stehenden Paares auf Bl. 4 unverkennbare Beziehungen zeigt; die einander zugekehrten Gestalten deuten offenbar auf eine Annäherung Liebender hin, deren manchmal etwas freiere Art in den Wenzelshandschriften gleichmäßige Beachtung und entsprechende Verwertung fand und auch über diesen Denkmälerkreis hinaus als Decoration der Minnetrühlein nachgewiesen wurde.[10]

Auf Bl. 4' wendet der zwischen zwei weiblichen Gestalten stehende, mit Nachdruck und Energie die Arme übereinander schlagende Mann der einen den Rücken (Taf. II). Noch sucht die mit weit herabhängenden Sackärmeln bedachte Turbanträgerin, die rechte Schulter des sich Abkehrenden leicht mit der Linken berührend, ihn zu beschwichtigen und mit der deutend oder zum Schwure erhobenen Rechten auf etwas aufmerksam zu machen oder etwas zu betheuern. Ein leises Lächeln umspielt den Mund der zweiten, dem Heranschreitenden entgegenblickenden Dame mit dem vorn über der Stirne spitz emporstehenden Hute; ihren Bescheid auf die erwartungsvoll an sie gerichtete Frage soll das von der Rechten herabfallende und sich wieder emporschlängelnde Spruchband aufnehmen, mit welchem wieder ein zur Erläuterung der Liebesscenen auf Sattelverzierungen so gern verwendetes Hilfsmittel Berücksichtigung fand. Freundliche Ruhe beherrscht die anmuthige, mäßig bewegte Gestalt.

---

[1] Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 262 u. Taf. XXVIII. — [2] Ebendas. S. 272 u. 273 m. Abb. 9. — [3] Ebendas. S. 269 bis 271 m. Abb. 6 und 7. — [4] Ebendas. S. 292 und 293. — [5] Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes Taf. zu S. 15. — [6] Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 271 und 284. — [7] Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I. a. a. O. S. 280—283. — [8] Schultz, Deutsches Leben. Abb. 292. — [9] Schlosser, Die Bilderhandschriften König Wenzels I. a. a. O. S. 316. — [10] Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 289.

Als Unkeuschheit und Jungfräulichkeit in dem Sinne eines alten Holzschnittes der Kupferstichsammlung der k. und k. Hofbibliothek in Wien, den Schlosser im Zusammenhange mit ähnlichen Darstellungen zum erstenmale näher würdigte,[1]) ließen sich auf Bl. 5 die beiden weiblichen Gestalten deuten, welchen sich ein bartloser Mann mit auffallend geknoteter Gugel in kurzem Mäntelchen nähert und eine für das Spruchband in seiner Rechten bestimmte Mittheilung macht (Taf. III). Die zögernd, ja mit einer gewissen Bedachtsamkeit fast noch abwehrenden Hände der vorderen Jungfrau, deren zwar ausgeschnittenes, aber den ganzen Körper verhüllendes Kleid zu der mit halb zurückgeschlagenem Mantel die weiblichen Körperreize preisgebenden Gestalt in offenen Gegensatz tritt, erscheinen geradezu als Versuch der Abwehr jungfräulicher Züchtigkeit gegen Angriffe weltlicher Wollust, welche sich in der allerdings erst später hinzugekommenen Bewegung der die linke Brusthälfte berührenden Hand an die Jungfrau verführerisch herandrängt.

Die beiden Gestalten auf Bl. 5' und jene auf Bl. 6 sind augenscheinlich für Darstellungen der unter dem Kreuze Christi erscheinenden Personen, insbesondere des heil. Johannes, bestimmt (Taf. III). Der Nimbus um den bartlosen Kopf mit der breitrückigen Nase und dem derbknochigen Kinne stellt gleich dem Ausdrucke des Schmerzes in der Bewegung der die verhüllte Rechte umschließenden Linken diese Beziehung auf Bl. 6 ebenso außer jeden Zweifel wie die Haltung und Gesichtsausdruck bei der rechts stehenden, in Schmerz versunkenen Gestalt auf Bl. 5'. Das Gegenüber der letzteren gewinnt durch das emporgerichtete Antlitz und den aufwärts suchenden Blick in der Art des eben erwähnten, nimbierten Johannes mit einer über beiden fehlenden Darstellung, welcher sein ganzes Interesse sich zukehrt, unmittelbare Fühlung. Mehrere Umstände sprechen dafür, dass die rechts stehende Figur auf Bl. 5' und der Johannes auf Bl. 6 (Taf. IV) und desgleichen die beiden anderen Gestalten eigentlich zusammengehören. Die ersteren zeigen den Mantel übereinstimmend mit einer runden Agraffe geschlossen und einen über den Körper frei hinausflatternden Mantelzipfel, der nicht nur das scharf emporgerichtete Ende und die von letzterem herablaufende, schwungvoll geführte Krümmung, sondern auch die Art der Faltenlage genau wiederholt; ebenso entsprechen einander die gleichsam vom Winde geblähten Mantelaufbauschungen, aus deren Schattenlage die Hand sich abhebt. Andererseits fällt es bei den zwei Gestalten der anderen Gruppe auf, dass unterhalb eines Stehkragens auf der Brust je vier Rundknöpfe das Gewand vom Halse herab bis zu den Händen schließen, welche einen Mantelzipfel mit genau sich deckendem Faltenmotive in auffallig ähnlicher Weise emporhalten. Die einmal mehr ins Einzelne aufgelösten, das anderemal mehr geschlossen auf die Schultern niederfallenden Haare lassen sich mit diesem Gruppenunterschiede sehr gut in Einklang bringen. Da aber Gestalten mit dem seitlich wegflatternden, in der Faltenanordnung gleich harmonierenden Mantelzipfel sonst nirgends begegnen, darf man sie vielleicht auf Bl. 5' und 6 als Einzelheiten betrachten, die einem auf anderen Anschauungen beruhenden Werke entlehnt wurden. Denn Anklänge an die andere Besonderheit der Faltenlage begegnen auf den folgenden Blättern bald deutlicher, bald entfernter, aber immer so, dass über einen gewissen Zusammenhang mit der auf Bl. 5' zum erstenmale auftauchenden stilistischen Eigenthümlichkeit kein Zweifel aufkommen kann. Darf man diese Wiederkehr dahin deuten, dass die sie bestätigenden Darstellungen von der Hand des ersten Skizzenbuchbesitzers stammen und seine Art der Gewandbehandlung geben, so wird man das von ihr Abweichende auf ein Vorbild, auf eine Schöpfung eines anderen Meisters zurückführen müssen, welcher nacheinander zwei sich ergänzende Gestalten entlehnt wurden.

Die drei Bischöfe auf Bl. 6', deren Deutung auf bestimmte Heilige der Mangel jedes Attributes unmöglich macht, bilden nach der Art ihrer Zusammenstellung die abgeschlossene Composition eines Tafelbildes (Taf. IV). Das Fehlen des Schweißtuches an dem Bischofsstabe weist auf jene Zeit, in welcher das Tafelbild aus Groß-Blanitz, das Votivbild des Očko von Wlaschim im Prager Rudolphinum oder der Rahmen um den Christuskopf im Prager Dome[2]) entstanden und diese später so beliebte Beigabe noch nicht allgemein üblich war. Nicht minder gewährt der Umstand, dass unterhalb der Krümmung noch nichts von der im 15. Jahrhunderte so reich ausgebildeten kapellenartigen Verzierung des Bischofsstabes zu bemerken ist, einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Periode, welcher diese einfachere Form entsprach.

Die drei gekrönten heil. Jungfrauen auf Bl. 7 ergänzen sich gleichfalls zu einer Tafelbildcomposition, da sie zueinander durch ihre Bewegungen in Wechselbeziehungen treten (Taf. V).

Die zwei Christophorusskizzen des Bl. 7' gehören zu den künstlerisch besten Arbeiten der ganzen Folge (Taf. V). Sie bieten einen wesentlichen Unterschied des Hauptmomentes der Darstellung, nämlich w i e das Christuskind auf seinem Träger lastet, dessen Bewegungen im Stützen und Erleichtern der Last von ganz verschiedenen Gedanken und Beobachtungen bestimmt wurden. Einmal bemüht sich der Träger durch Emporheben des gleichsam auf seinem Nacken reitenden Kindes und gleichzeitig festes Umfassen der Stütze eine Erleichterung der Last beim mühsamen Durchschreiten der Flut zu gewinnen. Das anderemal kniet das Kind auf den Schultern des Heiligen und stützt sich dabei auf den vornüber geneigten Kopf; gegen den wachsenden Druck der Last sucht Christoph durch Ansetzen der Hand an den Astvorsprung einen verlässlichen Stützpunkt

---

[1]) Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 289 und 290. — [2]) Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens. II., S. 63 u. f. m. Taf.

zu erlangen. Beide Darstellungen zeigen einen feinen Unterschied der Empfindung der wachsenden Last und des Bestrebens letztere nach Kräften entsprechend zu erleichtern; derselbe bestimmt die ganz veränderte Haltung des Trägers, der das erstemal mehr zusammensinkt. Ob man es hier mit eigenen Entwürfen des Skizzenbuchbesitzers zu thun hat, wird bei einem Vergleiche mit der Christophorusdarstellung auf Bl. 22 fraglich. Im allgemeinen darf man wohl annehmen, dass ein Künstler, wenn er Hauptfiguren wichtiger Werke copiert und nicht selbst ein ganz besonders hervorragendes Talent ist, in eigenen Entwürfen oft hinter der Feinheit der Empfindung in Copien der Einzelheiten bedeutender Meister zurückbleibt. Dies Verhältnis scheint auch zwischen den Christophorusskizzen auf Bl. 22 und 7' zu bestehen, da an letzterem Orte der künstlerische Wert der Auffassung und Durchbildung um so viel höher steht, dass nicht einzusehen wäre, warum ein Künstler, welcher dem darzustellenden Momente so feinfühlig wie auf Bl. 7' gerecht wurde, überhaupt noch Wert auf einen Entwurf nach einem minder bedeutenden Vorbilde legen konnte. Wohl aber bleibt es annehmbar, dass jener Maler, welcher auf Bl. 22 Eigenes bot, das Verlangen trug, seinem Skizzenbuche auf Bl. 7' Copien hervorragender Behandlungen desselben oft verwendbaren Motives einzuverleiben. Einzelheiten des Bl. 22, z. B. das Knien des Kindes auf dem Nacken, das Stützen der Hand auf den Astvorsprung, das Aufstecken des Mantelzipfels durch den Gürtel, die Art des Anliegens des an den linken Oberschenkel sich anschmiegenden Gewandes, stellen sich fast als Entlehnungen nach Bl. 7' dar, aus welchen mit geringen Änderungsbeigaben, wie dem zum Kinde emporblickenden Kopfe und der über die Schulter höher gerückten Hand, eine neue Darstellungsform gewonnen wurde. Die unverkennbare Sorgfalt der Ausführung an der einen, die mehr flüchtig andeutende Behandlung an der anderen Stelle spricht für das gleiche Verhältnis der Skizzen, die dort noch genauer durchgearbeitet wurden, wo man ein bedeutendes Werk copierte und das, was man an eigener Erfindung schuldig blieb, mit sorgfältiger Durchführung auszugleichen suchte.

Die Beigabe der Salbbüchse, des zu den Füßen hingelagerten Drachen und des Lammes lässt die tafelbildartig nebeneinander gestellten heil. Jungfrauen auf Bl. 8 als Maria Magdalena, Margareta und Agnes bestimmen (Taf. VI). Der langgestreckte Hals des den Kopf emporrichtenden Drachen erinnert an Karlsteiner Bildungen; das zu der Heiligen aufblickende Lamm ist etwas unbeholfen.

Bl. 8' zeigt die stehende Madonna mit dem nackten Christusknaben (Taf. VI), dessen Rechte nach einem flatternden Vogel hascht, während die Linke den emporgezogenen Fuß umfasst, neben welchem die Gottesmutter einen Apfel emporhält. Ihr wendet sich links die einen Rundthurm mit spitzem Dache haltende heil. Barbara, rechts eine Heilige zu, die in der herabhängenden Rechten einen Zweig mit drei Rosen hält; da ein Rosenzweig sowie diese Rosenzahl mehrmals bei Darstellungen der heil. Dorothea nachgewiesen werden kann[1]), so darf man annehmen, dass der Maler sie auch hier durch dieses Attribut charakterisieren wollte. Ebenso ist Dorotheenbildern die Beigabe des Buches nicht unbekannt.

Die beiden Gestalten auf Bl. 9 gehören unter ein Kreuz Christi, die in Schmerz versunkene, die Arme übereinander kreuzende Madonna mit der kapuzenartigen Umhüllung des Kopfes und ihr gegenüber der klagend den Mund öffnende Johannes, der in mächtiger Gemüthsbewegung die Hände ineinander schlägt und seinen Blick emporwendet (Taf. VII).

Von den drei Männern auf Bl. 9' ist nur der rechts stehende nach der schmerzvoll zur rechten Wange erhobenen Hand als der für eine Kreuzigungsgruppe bestimmte heil. Johannes unterscheidbar, bei welchem diese Geste als Ausdruck seiner innigsten Antheilnahme beliebt war (Taf. VII). Hier spiegelt sich letztere auch im Antlitze selbst wirkungsvoll wieder. Die beiden anderen, einander zugekehrten Männer, deren einer die Hände in auffallender Unbeholfenheit verhüllt hat, sind offenbar für etwas ganz Anderes als neben diesen Johannes bestimmt, mit welchem sie keine Fühlung haben; hier handelte es sich nicht um ein geschlossenes Tafelbild, sondern um gelegenheitliche Entlehnung von Einzelfiguren.

Dagegen ist der Abschluss der Tafelbildanordnung wieder vollständig von Bl. 10 bis 12 bewahrt. Die drei bärtigen Gestalten auf Bl. 10 sind als die Apostel Petrus, Paulus und Philippus (Taf. VIII) gekennzeichnet durch den Haarkranz und den aufrechtstehenden mächtigen Schlüssel in beiden Händen, das schräggehaltene Schwert und das Kreuz. Auf Bl. 10' handelt es sich offenbar auch um drei nicht näher unterschiedene Apostel (Taf. VIII); der linke erinnert in der Barttheilung und in der Verhüllungsart der linken Hand an Paulus. Theilweise abweichende Kopftypen bieten die Darstellungen des Bl. 11, welche mit der Beigabe von Spruchbändern einen anderen Unterscheidungsgrundsatz festhalten (Taf. IX); den rechts stehenden bartlosen Jüngling darf man wohl auf den Evangelisten Johannes beziehen. Bl. 11' zeigt die Madonna mit dem Kinde zwischen dem an der Lanze kenntlichen heil. Thomas und einem durch Beigabe des so oft begegnenden Buches nicht näher bestimmbaren Heiligen (Taf. IX). Die kurzen, gedrungenen Gestalten weichen sowohl von der Madonna auf Bl. 8' als auch von den anderen Heiligen ab und deuten in ihrem nur hier bemerkbaren Eindringen auf eine Entlehnung hin, weil sonst diese Darstellungsformen auch anderwärts noch mehrmals

[1]) Detzel, Christliche Ikonographie. II. Band (Freiburg i. Br. 1896), S. 303 und 304.

begegnen müssten. Das Gleiche gilt im entgegengesetzten Sinne von den auffallend schlanken, gekrönten heil. Jungfrauen auf Bl. 12, welche nach dem Kelche mit der darin sichtbaren Hostie, nach dem Körbchen mit den an drei Stengeln sitzenden Rosen und nach Schwert und Rad der in Tafelbildern so beliebten Zusammenstellung der heil. Barbara, Dorothea und Katharina entsprechen (Taf. X). Das scharfgezeichnete Profil mit der ungemein hohen Stirne Barbaras, das voll dem Beschauer zugekehrte, fein gerundete Antlitz Katharinas, die schlankeren Arme, die schmaleren Handgelenke und Schultern stimmen nicht zu den sonst überwiegenden Darstellungsformen. Der Kreuzträger des Bl. 12' ist als Apostel Philippus, der links stehende, bartlose Jüngling, welcher Antlitz und Blick emporwendet und nach den Handbewegungen eben eine Mittheilung zu machen scheint, als Evangelist Johannes unter dem Kreuze zu deuten; der bärtige Buchträger zwischen beiden hat keine Fühlung mit ihnen, so dass eine verschiedene Bestimmung aller drei Gestalten offenbar ist, die sich nicht mehr zu einem Tafelbilde gruppieren (Taf. X).

Bl. 13 und 13' bieten zwei Männer, beziehungsweise einen bärtigen Mann und eine Frau einander gegenüber sitzend (Taf. XI); es scheint sich nach den Geberden der links sitzenden Männer, deren Köpfe höchst charakteristisch durchgebildet sind, um eine Unterweisung oder Belehrung zu handeln. Gesichtsausdruck, Haltung und Handbewegung der Frau sind durchaus nicht natürlich und gelungen. Der Mann auf Bl. 13' gemahnt an würdevolle Prophetentypen.

Die Gruppe der am Ölberge schlafenden Jünger, und zwar des bartlosen Johannes und des tonsurierten Petrus, ist auf Bl. 14 und 14' berücksichtigt (Taf. XII). Beidemale ist die Haltung des ersteren die natürlichere, da bei Petrus sowohl die gekreuzten Arme als auch der eine Arm nicht fest auf dem emporgezogenen Knie aufruhen; dagegen verräth der Johannes auf Bl. 14' eine sehr gute Beobachtung.

Die Gestalt des hockenden Mannes auf Bl. 15 (Taf. XIII), der nur spärlichen Haaransatz über der Stirn zeigt, darf wie die daneben sitzende eines bärtigen Mannes mit der vorn am kahlen Scheitel sichtbaren Stirnlocke, der die linke Hand gegen oder uber etwas hält, auf den sich am Feuer wärmenden Petrus gedeutet werden; denn auch das Emporziehen der Kapuze über den Kopf, das langsame Vorstrecken der Rechten und die vorgebeugte Haltung sprechen für eine ähnliche Beziehung, obzwar der Kopf selbst nicht so stark den Petrustypus betont, den auch schon Bl. 10 bietet.

Die Beziehung der auf Bl. 15' einander gegenüber sitzenden Jungfrauen (Taf. XIII), in deren Händen die leeren Schriftbänder auf auszutauschende Mittheilungen anspielen, ist nicht sicher bestimmbar. Erwägt man, dass im Skizzenbuche jedesmal mehrere Darstellungen aus dem Profanleben (Bl. 3'—5, 19—21', 22'—27) oder religiösen Inhaltes (Bl. 5'—12, 14—18', 27'—30') aneinander gereiht erscheinen, so darf man hier diese scheinbar profane Darstellung vielleicht in den Zusammenhang der Skizzenfolge eingliedern, die vorher die schlafenden Jünger am Ölberge sowie den am Feuer sich wärmenden Petrus und nachher den am Ölberge betenden Christus bietet; dann ließen sich die Jungfrauen mit ihren Spruchbändern im Anschlusse an den erwähnten Petrus wohl auf die Magd beziehen, deren Frage auf dem Spruchbande Platz finden sollte. Der Kopfputz mit den emporragenden Federn steht einer solchen Deutung auf Personen niederen Standes nicht entgegen, da er, wie schon erwähnt wurde,[1]) sich auch bei der Bademagd in den Bilderhandschriften Wenzels IV. findet. Die Lage der Beine lässt klar erkennen, wie schwer den Malern die Darstellung sitzender Personen wurde. Aus dem geöffneten Munde der linken Jungfrau ergibt sich der Augenblick einer Mittheilung oder Frage.

Bei den bereits besprochenen[2]) vier Darstellungen Christi am Ölberge auf Bl. 16 und 16' (Taf. XIV) fällt besonders die Gewandbehandlung der linken des Bl. 16' auf, welche eine ganz andere Anordnungsgewohnheit verräth und sich am leichtesten durch Entlehnung dieser Gestalt aus dem Werke eines anderen Künstlers erklären lässt.

Die beiden heil. Jungfrauen zu Seiten der auf Bl. 17 sitzend dargestellten Madonna, die dem nach dem Vogel greifenden Christusknaben den Apfel darreicht, sind bei dem Mangel jedes Attributes unbestimmbar (Taf. XV); das Ganze entspricht der Tafelbildanordnung. Die Art der Handverhüllung erinnert an Bl. 7 und 9'. Eine sichere Deutung der einander gegenüber sitzenden bärtigen Männer auf Bl. 17' ist nicht möglich (Taf. XV); ihr würdevolles Aussehen mit herabwallendem Barte und ihr ruhiger Ernst stehen mit dem Typus der Prophetendarstellungen im Zusammenhange. Sie ergänzen einander zu einer in Unterredung begriffenen Gruppe. Letzteres gilt auch von den beiden Mannesgestalten auf Bl. 18, deren bärtige ebenso trefflich charakterisiert ist als in lebendiger Sprache eindringlicher Geberden verständlich zu werden sich bemüht, während das nimbierte Gegenüber mit größerer Ruhe auf die Auseinandersetzung eingeht, für welche vielleicht Belege dem in der Linken sichtbaren Buche entnommen werden sollen (Taf. XVI). Das Motiv der durch einen fehlenden Sitz bedingten Anordnung der links herabfallenden Mantelfalten des linken Mannes kehrt bei dem links sitzenden Könige auf Bl. 19 und bei der Furstin im Hermelinmantel auf Bl. 20' fast genau wieder.

---

[1]) Sieh oben S. 12. — [2]) Sieh oben S. 4 und 5.

Das lebhaft bewegte Christuskind der zu einer Anbetung der heil. drei Könige gehörenden Gruppe auf Bl. 18' ist nicht besonders geglückt (Taf. XVI); die mehrfachen Ansätze an dem linken Oberschenkel lassen deutlich die Unsicherheit des Meisters in der Behandlung des Nackten erkennen. Der in ziemlich guter Stellung vor der Gottesmutter knieende greise König will eben den Deckel des Kästchens, nach welchem die Rechte des Kindes greift, öffnen; trotz würdevoller Erscheinung ist die Charakterisierung nicht so gelungen als anderwärts und steht Bl. 13, 13', 15, 16, 16', 17' und 18 theilweise nach.

Die von Bl. 19 bis 21' begegnenden Skizzen (Taf. XVII—XIX) zu einer zusammenhängenden Folge von Herrscherbildern, deren paarweise Gegenüberstellung an die Anordnung des Karlsteiner Stammbaumes der Luxemburger erinnert, zählten einst zwei Blatt mehr; die Streifen derselben haben sich nach Bl. 18' noch erhalten. Der erste bietet einen Gewand- und einen Fußrest zweier Gestalten, seine Rückseite die kleeblattartigen Zacken zweier Kronen, deren Bildung genau jenen der folgenden Könige entspricht, so dass die Annahme vollständig berechtigt ist, die Reihe der dem gleichen Anordnungsgedanken entsprechenden und mit ähnlich gezackten Kronen bedachten Herrscher hätte schon zwei Blätter vorher begonnen. Der vorn oder auf der Schulter geknöpfte Königsmantel erscheint vereinzelt mit Hermelin (Bl. 19' und 20) besetzt; nur einmal fehlt dem Könige der Reichsapfel (Bl. 21), viermal das stabförmige Scepter (Bl. 19, 20, 21'), für dessen Umfassen jedoch die Stellung der Finger der leer gebliebenen Hände vorwiegend berechnet ist. Der Haltung der Sitzenden kann zumeist eine gewisse Natürlichkeit nicht abgesprochen werden; verwandte Auffassung begegnet besonders bei den rechts sitzenden Königen auf Bl. 19, 21 und 21'. An erster Stelle weicht die an die scharf nebeneinander gesetzten Striche der Mittelfigur auf Bl. 11 erinnernde Haarbehandlung von den sonst gewellt niederfallenden Locken ab, welche freilich neben den Schläfen des nur mit federgeschmücktem Kopfreif bedachten, offenbar nicht als König zu deutenden Fürsten auf Bl. 21 büschelartig abstehen. Sehr gut erfasst ist der rechte König auf Bl. 19, ein schön durchgearbeiteter Charakterkopf jener des Bl. 20.

Die auf Bl. 20' eingestellten Skizzen gehören offenbar zur Folge der Herrscherbilder selbst, in welche sich die mit Hermelinmantel und federverziertem Kopfreife geschmückte junge Fürstin und die als Kopfputz Schleier und Krone tragende Königin mit den charakteristischen herabhängenden Ärmelstreifen ganz naturgemäß einreihen lassen. Der in der Bekleidungsweise, insbesondere im Kopfputze betonte Standesunterschied und auch die Gegenüberstellung entspricht genau den unmittelbar darauf auf Bl. 21 festgehaltenen Grundsätzen, so dass die beiden Frauendarstellungen offenbar im engsten Anschlusse an die ihnen folgenden Herrscher gedacht waren. Vornehme Haltung und sorgsame Durchbildung lassen einzelne Schwächen des Körpers wie der Beinstellung minder auffällig werden; wie anmuthig schiebt sich der Fuß unter dem Gewandsaume der Königin vor!

Der das mächtige Schwert in beiden Händen haltende bärtige heil. Paulus auf Bl. 22, dessen gewaltig gewölbter Schädel und lang herabwallender Bart der mehr gedrungenen Gestalt etwas Ehrfurcht Gebietendes verleihen, steht zu dem heil. Christoph, der schon in seinem Verhältnisse zu den Darstellungen desselben Heiligen auf Bl. 7' gewürdigt wurde,[1]) außer strenger Beziehung (Taf. XX). Das mehr gemächliche Ausschreiten des unter der Last des knieenden Kindes kaum merklich gebückten Christuskindträgers und sein Zurückwenden des Kopfes entspricht eher einer besonders im 15. Jahrhunderte beliebt gewordenen Auffassung.

Auf Bl. 22' lenkt der Inhalt des Skizzenbuches wieder in das Gebiet der Profandarstellungen ein und nimmt neuerlich die mit Bl. 5 abbrechenden Darstellungen des höfischen Minnelebens auf, die nun bis Bl. 27 ununterbrochen weitergeführt werden. Die Jungfrau auf Bl. 22' kann man in gewisser Hinsicht als Gegenstück zu dem Manne auf Bl. 4' bezeichnen; sie kehrt dem Stutzer mit betheuernd erhobener Rechten, welche an die Geste eines seine Liebe erklärenden Mannes auf einem Elfenbeinsattel aus dem Beginne des 15. Jahrhundertes im Museo civico in Bologna erinnert,[2]) den Rücken und wendet sich einem zweiten Manne zu, der von links mit nachdrücklich betonten Geberden annähernder Mittheilung an sie herantritt (Taf. XX). Die Scene bildet ein inhaltlich abgeschlossenes Ganze. Fast das gleiche Verhaltnis inhaltlich sich deckender Beziehungen besteht zwischen den beiden Gruppen der Bl. 3' und 23. Denn auch letzteres zeigt außer dem Jünglinge, der eben eine hier erst später entkleidete Jungfrau liebkosend umfangen will, einen bärtigen, in den gleichen Hauptkleidungsstücken erscheinenden Mann vor einer Jungfrau, deren Armbewegung und Handhaltung an die Geißelträgerin auf Bl. 3' erinnern, während betheuernde Darlegung beidemale die Mannesgeberden bestimmt (Taf. XXI).

Fast widerwärtig wirkt die Unterredung eines Mannes und einer Frau auf Bl. 23'; denn der nackte Leib der letzteren, welcher an Stelle einer ursprünglich bekleideten Figur trat, ist nichts weniger als schön (Taf. XXI). Die Gegenüberstellung nackter Gestalten in ähnlicher Situation begegnet auf dem Sattel Wenzels IV.[3]), in dessen Bilderhandschriften auch die Bademagd[4]) oder der mit ihr in Beziehung gesetzte Mann[5]) nackt erscheint.

---

[1]) Sieh oben S. 6 und 19. — [2]) Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 274, Abb 10 — [3]) Ebendas. Taf. XXVII. — [4]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. S 279. — [5]) Ebendas. S. 297.

Der Augenblick der Unterredung, beziehungsweise der Erklärung Liebender wird von Bl. 24 bis 27 in anziehenden Gruppen je eines Mannes und einer Dame festgehalten. Mit einem gewissen faunischen Lächeln begleitet der bärtige Mann des Bl. 24 seine nach der Handbewegung fein zugespitzte Mittheilung; eine nach Eleganz des Ausdruckes strebende Ergebenheit liegt in der Haltung des Mannes auf Bl. 24' (Taf. XXII). Die ihm gegenüber sitzende Frau hält in der Rechten einen Granatapfel (pomme d'amour) an langem Stengel, ein gleichfalls auf Liebesbeziehungen anspielendes Symbol, das wie die Rose bei den Darstellungen der Sattelverzierungen[1]) gern in Frauenhände gelegt wird; die Stilisierung der Gothik ist darin unverkennbar. Vor der Königin auf Bl. 25 sinkt der Verehrer aufs Knie; ein gewisses Niederschlagen der Augen des freundlich ruhigen Gesichtes harmoniert nicht mit dem erst später bis zu den Knien zurückgeschlägenen Gewande. Mehr gespannt und nachdenklich vor sich blickend, hört die Dame auf Bl. 25' auf die Auseinandersetzungen des bärtigen Mannes (Taf. XXIII), dessen Fußstellung sich auffallend mit der Haltung der Männer auf den Hinterzwiebelverzierungen des Sattels Wenzels IV. berührt.[2]) Freundliches Lächeln umspielt den Mund der Dame des Bl. 26, deren Antlitz der spitz emporstehende Hut zur Hälfte verhüllt; ungemein fein löst sich die Profillinie von dem Schatten des Hutes. Die Darlegung des seine Worte durch Geberden nachdrücklich unterstützenden Cavaliers scheint ihre Wirkung nicht zu verfehlen; die Handbewegungen der Dame verrathen unverkennbare Antheilnahme an dem Gespräche. Am nachdrücklichsten ist die Betheuerungsgeste bei dem jungen Manne auf Bl. 26' betont, so dass die Jungfrau in gewisser Befangenheit gegenübersitzt; die auf der Brust liegende Rechte, die auf den Oberschenkel sich stützende Linke des Mannes verstärken den Ausdruck seiner Darlegung (Taf. XXIV). Am meisten scheint die Dame auf Bl. 27 den vor ihr knieenden Verehrer zu ermuntern (Taf. XXV), den sie zu sich heranwinkt; der Pfeil oder kurze Speer in ihrer Hand darf gleichfalls als Symbol für Liebesbeziehungen gedeutet werden, das weiblichen Gestalten auf dem Sattel Wenzels IV. nicht fremd ist.[3]) So erscheinen bei den von Bl. 22' bis Bl. 27 laufenden Darstellungen mannigfache bald deutlichere, bald entferntere Anklänge an die für Satteldecoration so beliebten Liebesscenen unzweifelhaft nachweisbar.

Die Nebeneinanderstellung je dreier Gestalten von Bl. 27' bis 30 weist theilweise wieder auf die mit Bl. 17 abbrechende Tafelbildanordnung hin; denn selbst auf Bl. 29 lassen sich die Spuren der dritten Figur noch deutlich erkennen. Allerdings scheint nicht durchwegs überall der Tafelbildgedanke im Sinne einheitlicher Composition und übereinstimmender Typen durchgebildet. Die heil. Katharina, an dem von der Rechten umfassten, über dem linken Unterarme ruhenden Schwerte kenntlich, wäre wohl ganz gut zwischen den beiden Heiligen des Bl. 27' denkbar (Taf. XXV), deren linker trotz der ebenso leicht als Keule wie als Ruder deutbaren Palme sich nicht näher bestimmen lässt. Allein die Heilige erscheint selbst bei voll dem Beschauer zugekehrtem Antlitze verhältnismäßig schmaler und schlanker als die beiden Männer. Der rechts stehende mit der spitz vorspringenden Nase und der etwas herabhängenden Unterlippe des geöffneten Mundes ließe sich auch nach der Haarbehandlung fast eher als Gegenüber des Spruchbandträgers auf Bl. 28 denken, mit welchem nicht minder der merkwürdige Schnitt der Augenhöhle ganz auffallend übereinstimmt. Letzterer weicht von jenem der beiden anderen Gestalten desselben Blattes stark ab, deren mittlere den einen Fuß unter dem Gewandsaume in einer ganz undenkbaren Stellung vorschiebt, aber nach ihrer Haltung mit dem Spruchbandträger in Beziehung zu treten scheint. Eine solche besteht zwischen den drei Männern auf Bl. 28'; dem mittlern ist eine freilich nähere Bestimmung nicht ermöglichende Palme in die Rechte gelegt (Taf. XXVI). Der hier festgehaltene Augenblick einer Auseinandersetzung wurde auch bei den zwei einander zugekehrten Gestalten auf Bl. 29 dargestellt, von denen eine nachdenklich zu Boden blickt; wie einst die dritte Figur mit ihnen zusammenhieng, ist nicht mehr klar erkennbar. Auf Bl. 29' darf der bärtige Mann mit dem aufrecht stehenden Kreuze als Apostel Philippus, der rechts die Hände schmerzvoll ineinander schlagende bartlose Jüngling, um dessen Mundwinkel und Stirn ein Zug des Schmerzes liegt, nach dem etwas emporgerichteten Blicke als ein Johannes unter dem Kreuze gedeutet werden (Taf. XXVII); sein scharfes Profil mit unschöner Nase und mehr vorgestoßener Unterlippe bei stark markiertem Kinn gemahnt an Darstellungstypen auf Bl. 27' und 28. So wenig als die Mittelfigur des Bl. 29' ist auch der jugendliche Heilige links auf Bl. 30 sicher bestimmbar (Taf. XXVIII). Der oben knorrig auslaufende Stab kann ebenso auf den oft keulenähnlichen Walkerbaum des Apostels Jacobus d. J.[4]) als auf die Keule des Judas Thaddäus[5]) oder irgendeinen anderen der zahlreichen Keulen- und Stabträger[6]) bezogen werden. Der rechts aus dem Bilde mit dem Zeigefinger der erhobenen Linken empordeutende bärtige Mann hat durch die Wendung seines zurückblickenden Kopfes Fühlung mit der würdigen Mittelgestalt, in deren verhullte Linke ein geschlossenes Buch gelegt ist; die Form desselben weicht von der sonst übereinstimmenden Buchbehandlung auf Bl. 6', 7, 8', 10', 11', 12' und 18 ab. Die Geberde des rechts stehenden Heiligen erscheint nur im Zusammenhange mit dem Mittelstücke eines Altarwerkes verständlich, für dessen Flügel die Skizze berechnet war.

[1]) Schlosser, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters a. a. O. S. 270 und 277. — [2]) Ebendas. S. 294. — [3]) Ebendas. Taf. XXVII und XXVIII. — [4]) Detzel, Christliche Ikonographie. II., S. 151. — [5]) Ebendas. S. 159. — [6]) Ebendas. S. 699 und 706 die entsprechenden Zusammenstellungen.

Von den auf Bl. 30′ in Unterredung begriffenen zwei Jünglingen erinnert der rechts dargestellte mit der eigenartigen Verhüllung beider Hände unter dem Mantel an Bl. 9′, die Bildung des geöffneten Mundes, beziehungsweise die Andeutung der Ohrmuschel neben dem stark betonten Kinnbacken an die bartlosen, in scharfem Profile genommenen Männer auf Bl. 27′ und 28. Die Bewegungen seines Gegenübers sind von einfacher Natürlichkeit (Taf. XXVIII).

Die kapuzenartig emporgezogene Gugel des würdigen Greises auf Bl. 31, dessen Barttheilung ein gewisses Zusammenkneifen des Mundes begünstigt hat, bietet in der Anordnung der Falten und dem auf den Nacken herabfallenden Theile sowie über der Stirn (Taf. XXIX) mehrfache Übereinstimmungen mit Bl. 28 und 29. Der charaktervoll durchgebildete Kopf erreicht nahezu die Auffassung der Bl. 13′ und 17′, an deren Situation die nur in der Haltung der Linken etwas lahme Gestalt anklingt; ebenso berühren sich mehrfach die wieder einem großen Zuge nachstrebende Gewandbehandlung und der einen gewissen Schwung bekundende Wurf der den Fuß verhüllenden Draperie. Damit schließen die Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches, welche von Bl. 27′ viel flüchtiger und minder sorgfältig ausgeführt wurden und sich erst auf Bl. 31 neuerlich heben.

Die Innenseiten beider Deckel, welche mit Papier überklebt sind, bieten gleichfalls derbe Federzeichnungen. Auf der Rückseite des Vorderdeckels bildet den Hintergrund eine Halle, deren Rippen von einer in der Mitte stehenden Säule emporsteigen; aus der darüber angeordneten Mauerbekrönung erhebt sich ein Dachgiebel, während ein thurmartiger Vorbau mit Gruppen rundbogiger Fenster mehr zurücktritt. Rechts davon erscheint unter dem von einer Säule getragenen Vorbaue eine mit enganliegender Haube bekleidete, die Hände übereinander legende Frau. Hinter ihr steht in der Thüre ein lebhaft ausschreitender Mann und links von ihr ein Mann mit Knebelbart; der Mantel desselben ist in der Brusthöhe etwas zurückgeschlagen, die mehr angedeutete Linke nach vorn gestreckt und die Rechte auf den um die Hüften sitzenden Gürtel gelegt, an welchem links ein Schwert hängt. Flüchtig skizziert, entbehrt das Ganze einer genaueren Durchbildung. Auf der Innenseite des Rückdeckels sind zwei kleine Papierstücke nebeneinander geklebt (Taf. XXIX); das schmalere bietet links von der schon beschriebenen Darstellung Christi am Ölberge [1]) eine gegen links ausschreitende Gestalt in einem bis zu den Füßen herabwallenden Gewande und mit vorgestreckter Rechten. Bei der darüber nächst dem Kopfe sichtbaren geschwungenen Linie denkt man unwillkürlich an den Typus des Zeichens Lukas Cranachs d. Ä., obzwar es offenbar nichts anderes ist als eine Federprobe in der hinter den Christusköpfen begegnenden Weise. Die wenigen Buchstaben nahe am oberen Rande geben kein sicher bestimmbares, für die Deutung der Sache verwendbares Wort.

Noch sei kurz der drei dem Skizzenbuche einst beigelegten Handzeichnungen gedacht, die aus den Erwerbungen des Herzogs Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Bevern stammen; [2]) jede derselben muss einer anderen Hand zugewiesen werden. Am interessantesten ist wohl jenes Pergamentblättchen (13 *cm* × 13·5 *cm*), neben welchem ein angeklebter Papierstreifen (10·4 *cm* × 4·1 *cm*) rückwärts die Zeichnung der heil. Katharina bietet. Von links schreitet ein die Hände in die Hüften stemmender junger Mann in blauem, bis zu den Knöcheln herabreichendem Tappert, den ein Gürtel für den rechts sitzenden Dolch umspannt; die rosafarbene Gugel, mit welcher die Farbe der Schuhe übereinstimmt, legt sich mit mäßiger Zaddelung eng um das freigelassene Gesicht. Er tänzelt fast auf den Fußspitzen gegen die in der Mitte stehende Dame hin, deren fußverhüllendes rosafarbenes Untergewand von einem fast gleich langen blauen Oberkleide verdeckt ist; in der Armbeuge sitzen Ansätze zu den Hängeärmelstreifen. Das blonde Haar der s-förmig ausgebogenen Gestalt, deren Antlitz mit fein gerundeter Wange nicht ohne Anmuth ist, hält ein Band zusammen; die Linke hebt in der Hüftenhöhe das Gewand, die Handfläche der erhobenen Rechten ist dem Beschauer zugekehrt. Der Dame kehrt den Rücken ein gegen rechts schauender Mann in gelblichrothem Tappert, den theilweise eine blaue kurze Heuke deckt; ihre seitliche Öffnung ermöglicht die Bewegung der deutend ausgestreckten Rechten. Auf der rosafarbenen, die Schultern umhüllenden Gugel sitzt ein oben abgestumpfter blaugrüner Hut, der auch den Nacken schützt. Die Rückseite des angeklebten Papierstreifens zeigt die am Rade in der Linken bestimmbare heil. Katharina, deren Pelzleibchen auf der Brust gleich dem über den rechten Unterarm geschlagenen Hängeärmel der Mode des 14. Jahrhundertes entspricht [3]) Die Ausführung der drei vorderen Gestalten gehört einer ganz anderen Richtung als jener des Skizzenbuches an und scheint Anklänge an Nordfrankreich oder die Niederlande zu bieten.

Das zweite Pergamentblatt (12·9 *cm* × 13·4 *cm*) enthält die Darstellung eines Jünglinges auf rasch ausgreifendem, reich gezäumtem Rosse; derselbe umfasst mit beiden Händen einen über dem Kopfe emporgehaltenen Stab, wobei die weitfaltigen Ärmel des mit Rundknöpfen geschlossenen Rockes lebhaft umherflattern. Die Hosen liegen eng an; an den sehr spitz zulaufenden Schnabelschuhen sitzen verhältnismäßig große Sporen. Das Aufzäumen des Pferdes und die Tracht des Reiters deutet auf die erste Hälfte des 15. Jahrhundertes; der derben Federzeichnung ist eine gewisse Beobachtung des Natürlichen nicht abzusprechen.

---

[1]) Sieh oben S. 4 und 5. — [2]) Sieh oben S. 3. — [3]) Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht. S. 323 und 327.

Auf dem dritten, schief zugeschnittenen Pergamentblatte (11·1 *cm* × 14·4 *cm* oben, 13·1 *cm* unten) stehen zwei bärtige Männer einander im Gespräche gegenüber. Der links stehende hebt mit der Rechten den Mantel auf und deutet mit der in Schulterhöhe erhobenen Linken, womit ein leichtes Vorsetzen des linken Fußes correspondiert. Der Kopf mit der ziemlich hohen Stirn, den Falten und Runzeln, dem etwas schmalen Rücken der scharf gebogenen Nase, mit der aufgeworfenen Unterlippe und dem scharf getheilten Vollbarte besitzt ansprechende Charakteristik, während die Faltenlage um den Unterleib nicht überall gluckt. Der zweite, ihm entgegenblickende Mann, dessen in den Nacken herabflatternde Haare ein breitkrempiger, ziemlich tief in die Stirn gerückter Hut deckt, umfasst mit der Rechten einen Krückenstock; seine Lippen sind mehr wulstig, der getheilte Vollbart wird in einzelne Strähne aufgelöst. Der etwas vorgeschobene Unterleib neigt s-förmiger Ausbiegung zu. Dass dies gleichfalls dem 15. Jahrhunderte zurechenbare Blatt einst einem Skizzenbuche angehörte, lässt die Thatsache vermuthen, dass den zwei Gestalten ein Theil des Kopfes, beziehungsweise des Hutes abgeschnitten wurde, als man sie aus dem Buche entfernte, durch dessen knappen Einband ein Herausnehmen des unversehrten Blattes behindert war. Die Federzeichnung ist mit scharf zugespitztem Pinsel schattiert, der aber bei den Schattenpartien der oben erwähnten heil. Katharina noch feiner ansetzt. Ein 2 *cm* breiter, angeklebter Pergamentstreifen trägt den bereits mitgetheilten Namen des ehemaligen Besitzers.[1]) Keine dieser drei Handzeichnungen steht zu dem Skizzenbuche selbst stilistisch in irgendeiner Beziehung.

Die stilkritische Vergleichung der Skizzenbuchblätter ergibt folgende Wahrnehmungen. Die beiden nackten Gestalten des B. 1 sondern sich durch Weichheit der Behandlung von den übrigen Darstellungen ab; ihre Umrisse stehen in feinen, sicher gezogenen Linien, die Modellierung heben sauber getuschte Schatten. Die Durchbildung des Haares bleibt ebenso eigenartig als jene des nackten Körpers, der weder im Ansatze des Oberarmes einwandfrei ist noch in der Bewegung der Armbeuge Ecken vermeidet. Die Stellung und Einzelbehandlung der Zehen, die Betonung der Knöchel, die Spannung der Waden und der Kniekehle stehen auf keiner höheren Stufe als die nackten Gestalten der Wenzelsbibel.[2])

Die Darstellungen von Bl. 3′ bis 5 und von Bl. 22′ bis 27′ schließen sich zu einer Gruppe zusammen, der auch einzelne Gestalten von Bl. 13 bis 18′ und die Herrscherbilder von Bl. 19 bis 21′ sich nähern. Bl. 5′ bis 12 bilden eine zweite Gruppe, welcher an Wert künstlerischer Durchbildung die Skizzen auf Bl. 27′ bis 30′ nachstehen. Während letztere nahezu vollständig direct mit der Feder ausgeführt sind und als flüchtige Arbeiten auf Abrundung der Einzelheiten nicht eingehen, liegen den beiden anderen Gruppen feine Stiftvorzeichnungen zugrunde, die mit ziemlich spitz ansetzender Feder aufs genaueste übergangen wurden. Dadurch gelang es, mit scharfer Bestimmtheit der Umrisse eine bedeutende Wirkung in den Schattenpartien zu verbinden, die wiederholt einer plastischen Abrundung der Gestalten in den Bewegungsmotiven wesentlich zustatten kommt. Die Vorzeichnung mit dem Stifte, welche besonders bei dem Spruchbande der rechts sitzenden weiblichen Gestalt auf Bl. 15′ nachgewiesen werden kann, klingt auch anderwärts (Bl. 3′, 4, 4′, 5, 7′, 8′, 10, 13′, 14′, 17, 19, 19′, 20, 20′, 25, 26) noch bestimmbar durch. Eine Eigenthümlichkeit kehrt bei den Darstellungen der zwei Hauptgruppen mit einer gewissen Gleichmäßigkeit wieder, welche zu dem Schlusse berechtigt, dass bei der Behandlung derselben Einzelheit eine dem Meister geläufig gewordene Gleichförmigkeit der Bildung eines bestimmten Körpertheiles ohne besondere Absicht sich von selbst einstellte. Der Zeigefinger ist seitlich etwas nach auswärts gekrümmt und berührt wiederholt mit der manchmal fast krallenartigen Zuspitzung den Mittelfinger, so dass zwischen beiden Fingern eine längliche spaltähnliche Öffnung entsteht (Bl. 4—6, 9, 9′, 11, 11′, 13′, 14, 15, 16, 16′, 19′, 20, 21, 22—27′); dabei ist das Voneinandersperren der Finger beliebt, die mitunter (Bl. 12, 12′, 14, 21, 22—23, 24′, 25—26) ziemlich lang und schmal werden. Wo eine mehr volle Normalhand begegnet, meiden die nicht zu langen (Bl. 7, 8′, 9′, 10, 11′, 12, 13′, 15′, 18, 19′, 20, 30, 30′) oder sogar etwas kurzen Finger (Bl. 14′, 15, 17, 17′, 20, 21, 21′, 22′, 24, 26′, 31) überwiegend gespreizte Motive. Von Bl. 27′ bis 29′ ist die Bildung langer Finger durchgeführt. Deutende oder an Gegenständen anliegende Zeigefinger werden durchwegs sehr in die Länge gezogen. Das auf Bl. 17′ und 18′ auffällige eckige Biegen der Fingerglieder erscheint auf Bl. 6, 6′, 8, 8′, 13′, 14, 18—20′ und 24 etwas gemildert. Selbst die ziemlich lahm herabhängende Linke des Bl. 31 findet bei dem rechts stehenden Manne auf Bl. 10′, bei der weiblichen Gestalt auf Bl. 13′, bei Petrus auf Bl. 14′ und bei der linken Heiligen auf Bl. 17 Analogien. Die Darstellungen der ersten Gruppe verbindet eine auffällige Bildung des Kinnes, das bei meist scharfer Profilstellung des Kopfes durch den tiefen Einschnitt unterhalb der Unterlippe in starker Abrundung sich vorschiebt (Bl. 4—5′, 9, 13, 19′, 20, 22′—23′, 24′, 26, 27); manchmal läuft es bei minder scharfem Einschnitte und mit einer leichten seitlichen Einziehung der Kinnlade etwas spitzig zu (Bl. 6, 9, 9′, 18, 25), tritt auf Bl. 27′, 28 und 29′ weniger stark vor und verzichtet auf Bl. 28′ gänzlich auf den Einschnitt. Auf Bl. 27′, 28, 29′, 30′ ist auch die Unterlippe vorgestoßen, was sonst nur noch auf Bl. 9, 9′, 11′ und 19′ begegnet; die Bildung derselben deckt sich auf Bl. 9, 27′, 28 und 30′ bei ähnlicher Öffnung des Mundes. Die Nasen, deren Spitzen und Flügel mit wenigen Strichen ansprechend, ja oft fein modelliert sind, zeigen vielfach breiten Rücken, sind wiederholt stark gebogen (Bl. 3′, 10′, 13, 18′,

[1]) Sieh oben S. 3. — [2]) Schlosser, Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. a. a. O. Taf. XIX.

21', 29, 29'), vereinzelt sehr spitzig (Bl. 24, 27') oder vorn klobig (Bl. 4, 13, 26); eingedrückter Sattel begegnet auf Bl. 4, 9', 13, 16 und 28. Für den seitlich gewendeten Kopf des linken Mannes auf Bl. 15 ist die Nase etwas zu breit und voll genommen. Die Augen deckt über dem meist durch zwei Parallelstriche gebildeten Lide eine bei Jünglingen und Jungfrauen fein gerundete Braue, die bei älteren Personen oder für Schmerzausdruck an der Nasenwurzel emporgezogen wird. Dadurch entstehen über letzterer scharf einschneidende Falten, während die Braue mehr auf das Lid herabrückt. Die mit der Spitze gegen die obere Schläfe gerichtete merkwürdige Augenhöhlenbildung auf Bl. 9, 27' und 28 ist auf Bl. 10' und 21' sowie beim Christoph des Bl. 22' gemildert. Ab und zu stört schielender Blick. Die Köpfchen der weiblichen Gestalten sind durchwegs voll und durch ein meist mit Grübchen und oft mit Unterkinn bedachtes Kinn abgerundet; ein etwas kleineres Oval bietet nur die heil. Katharina auf Bl. 12 und 27'. Der Frauenhals rundet sich vorwiegend naturgemäß und wird nur auf Bl. 20', 24' und 27 schlanker. Die Haartracht und Haarbehandlung beider Gruppen berühren sich vielfach. Die Kräuselung durch kurze, scharfe Parallelstriche auf Bl. 9', 10, 12', 13, 17', 18, 27', 28, 29'—30' erweist sich als allen Gruppen gemeinsam, während die harte Strichbehandlung bei der Mittelfigur des Bl. 11 nur noch auf Bl. 12', 19, 22' und 29' wiederkehrt. Bei den Männergestalten der Liebesscenen ist das Kinn vorwiegend glatt rasiert, vereinzelt mit Bartanflug oder Knebelbart bedacht. Die Heiligen tragen vielfach einen geschlossenen oder in zwei gesonderte Spitzen auslaufenden Vollbart, der mitunter lang über die Brust herabwallt: namentlich sind bei Christus auf Bl. 16' die Spitzen scharf betont. Bei der Mittelgestalt des Bl. 9' wird die Vollbartmasse in Strähne aufgelöst. Wie Besonderheiten der Behandlung des Haupthaares und des Bartes bei derselben Person parallel gehen, lässt sich an der Mittelfigur auf Bl. 11 und dem rechts sitzenden Könige auf Bl. 19 am besten erkennen. Soweit die Bekleidungsweise nicht ein pralles Sitzen der Kleidungsstücke betont, ist vorwiegend der Gestalten verhüllende Mantel gewählt; nur auf Bl. 5' und 6 halten beide Hände den Mantelzipfel empor, der sonst bloß von einer Hand erfasst (Bl. 7, 8, 12, 12', 17, 28, 28', 29'), über den Arm geschlagen oder unter demselben an die Brust gedrückt wird. Unter dem Saume kommen oft die stark auseinander gehaltenen Zehen zum Vorschein, wenn nicht eine bald mehr, bald minder schwungvolle Draperie die Füße ganz oder theilweise verhüllt (Bl. 13—21, 24—27). Auf Bl. 16', 24 und 24' fällt eine gewisse Faltenhäufung auf. Wiederholung der Faltenlegungsmotive ist zwischen Bl. 10 und 11, 11' und 12, 13 und 16, 13' und 20, 17' und 18', bei sitzenden Gestalten auf Bl. 18, 19, 20' und 24 bemerkbar. Durch die das Knie umrahmenden Gewandschatten wird auf Bl. 19', 20 und 25' eine Hervorhebung desselben erzielt. Die besonders in die unteren Gewandfalten vertheilten teller- oder spiegelartig abgegrenzten Schattenstellen sind allen Skizzengruppen gemeinsam, die auch durch manch andere schon berührte Übereinstimmung einen gewissen Zusammenhang wahren.

Mit wenigen Strichen ist charakteristischen Einzelnheiten volle Wirkung gesichert; wie legt sich Freundlichkeit über das nur zur Hälfte sichtbare Antlitz der Hutträgerinnen auf Bl. 4' und 26, wie trefflich ist das Pelzwerk des Gewandsaumes auf Bl. 4' charakterisiert und durchwegs um Lippen und Mundwinkel abwechslungsreicher Ausdruck erreicht! Versteckte Ironie wendet die herabhängende Linke der Geißelträgerin des Bl. 3' nach rückwärts, erwartungsvolle Gespanntheit zeigt ihr Gegenüber, innige Hingebung das danebenstehende Liebespaar. Stolze Abkehr und Zuversicht auf neue Erfolge beherrschen den Mann auf Bl. 4'. Welche Abwechslung leidvollen Ausdruckes bieten die Johannesdarstellungen oder Maria auf Bl. 9, welche Bedachtsamkeit der am Feuer sich wärmende Petrus, welche verschiedenartige Seelenerregung Christus am Ölberge! Zwei verschiedene Phasen des Einschlafens halten die Jüngergruppen auf Bl. 14 und 14' fest; leicht legt sich in der zweiten der Schlummer auf die müde sich schließenden Lider. Hoheitsvolle Würde durchdringt die Herrscherbilder, zielbewusste Kraftanspannung die ersten Christophsdarstellungen. In feiner Abwägung ergänzen Gesichtsausdruck und Handbewegung des Mannes auf Bl. 24 einander. Höfischem Brauche erscheinen ansprechende Bilder abgewonnen. Von Bl. 27' tritt eine Verrohung ein, die jedoch in Einzelheiten den Zusammenhang mit den anderen Skizzengruppen noch erkennen lässt.

Das Braunschweiger Skizzenbuch hat verhältnismäßig frühe mehrfache Änderungen erfahren, welche nur vereinzelt Umgestaltungen bestimmter Skizzendetails durch die erste Hand bieten. Zahlreicher sind andere, welche darauf hinausliefen, das Ganze durch einige etwas freiere Scenen, die mehr auf die Behandlung des nackten weiblichen Körpers eingiengen, vielleicht für gewisse Liebhaber oder Sammler interessanter und anziehender zu gestalten. Reste der ursprunglichen Umrisse, welche an einzelnen, mitunter sehr charakteristischen Stellen nicht vollständig wegradiert wurden und bei heute nackten oder theilweise entblößten Gestalten die ehemalige Bekleidung derselben zweifellos feststellen lassen, die derbere Strichführung der mit breiterem Federansatze arbeitenden späteren Hand, die weit rohere Behandlung der Gewandfalten und der Schattenpartien, das ins Gelblichbraune hinuberspielende Schwarz der Zuthaten ermöglichen eine ganz genaue Feststellung des Umfanges der vorgenommenen Änderungen, die ebenso leicht als sicher zu erkennen sind; auch der schmutzige Fleischton der nackten Gestalten findet sich nur in den späteren Änderungen.

Bei der Dame auf Bl. 3', deren Linke die herabhängende Geißel umfasst, sind an den das linke Bein außen umgebenden Gewandfalten weit derbere Linien als längs der anderen Körperhälfte wahrnehmbar; der

Schluss des Kleides um den Hals ist ein wenig höher gerückt, der herabfallende Oberarmel scheint theilweise übergangen zu sein. In weit größerem Umfange ist auf Bl. 4 geändert. Die Schnabelschuhe beider Männer haben ihre langen Spitzen verloren und sind vorn abgestumpft worden; der Halsausschnitt des Gewandes der linken Jungfrau war ursprünglich etwas tiefer, indem er knapp über dem Busen zur Achsel hinüberlief. Bei der zweiten Scene rechts sind sowohl die Jungfrau, welche beim Vergleiche mit den Bilderhandschriften Wenzels IV. merkwürdige Ähnlichkeit mit der für jene so charakteristischen Bademagd zeigt, als auch der ihr von rechts gegen links entgegenschreitende Mann in sehr auffälliger Weise umgestaltet worden. Nur der Kopf der Jungfrau mit dem herabwallenden Haare blieb unberührt. Die obere Hälfte des Gewandes, dessen ziemlich tief gerückter, mit schmalem Saume ausgestatteter Halsausschnitt noch an der rechten Achsel erkennbar ist, erscheint in ein hemdartiges Kleid mit zwei auf den Schultern ruhenden Achselbändern umgeändert, zwischen welchen der Hals frei bleibt, während ein hochsitzender Gürtel den Busen prall hervortreten lässt; der in Wadenhöhe abschneidende untere Saum lässt die in plumpen Schuhen steckenden Füße frei. Ungemein interessant ist es, dass an den fleischfarben angelegten Armen die trichterförmig den Handrücken verhüllenden Ärmelstulpen erhalten sind, nach welchen zweifellos feststeht, dass die Arme einst augenscheinlich in ebensolchen Ärmeln wie bei der einen Jungfrau auf Bl. 5 gehüllt waren und nicht minder wie bei letzterer ein faltenreiches Kleid bis auf die Füße herabfiel. Der ursprünglich kaum die Hüften deckende, vorn mit dichtgesetzten Knöpfen geschlossene Rock des Mannes ist nach unten verlängert und deckt eben noch das Knie; er steht in steifen Falten ab, welche den neben der Rechten herabfallenden Gugelzipfel durchschneiden und selbst von der ursprünglich in scharfer Linie verlaufenden Schecke durchschnitten werden. Die rechte und die linke Hüfte ist etwas erbreitert, um den Übergang der einen Rockform in die andere zu vermitteln. An dieser Gestalt lässt sich ganz besonders gut die ältere feine und die jüngere grobe Ausführung unterscheiden. Wie bei dem Manne auf Bl. 4, so ist auch bei jenem auf Bl. 4' der ursprünglich nur die Hüften deckende Rock in steifen Falten bis zu den Knien verlängert, wobei unterhalb des Gürtels die dichtgesetzten Rundknöpfe, die über dem rechten Oberschenkel hinlaufende Rocksaumlinie und der ursprüngliche Oberschenkelansatz noch sichtbar bleiben; die Spitzen der Schnabelschuhe sind wegradiert und abgestumpft, was insofern auffällt, als sie bei der dem Manne gegenüberstehenden Dame keine Veränderung erfuhren. An den Falten der ineinander geschlagenen Arme wurde auch später nachgeholfen, vielleicht als man der hinter dem Manne stehenden weiblichen Gestalt die lang und weit herabfallenden, sackartigen Hängeärmel mit dem Tressenbesatze auf den Achseln beigab. Von der weiblichen Gestalt, welche auf Bl. 5 hinter der einem Manne gegen rechts zugewendeten Jungfrau auftaucht, ist nur der Kopf unverändert geblieben. Der vorn durch eine Rundagraffe zusammengehaltene Mantel, von der leicht herabhängenden Rechten in der Hüftenhöhe emporgehoben, ist so zurückgeschlagen, dass die in schmutzigem Fleischtone behandelten Körperformen sich von den tiefen Gewandschatten ziemlich scharf abheben; links unten ist noch ein Theil der ursprünglichen Mantelschattierung erhalten, von welcher das Derbe der unmittelbar danebenstehenden spateren deutlich absticht. Die ändernde Hand legte, wie das Bein und die plumpe Bildung des Fußes verrathen, auf feine Einzelbehandlung offenbar keinen Wert; ja, sie stieß sich auch nicht an der Widersinnigkeit, dass die erst später hinzugekommene Linke, die oberhalb des Busens der vorderen Jungfrau mit gespreizten Fingern herübergreift, von der durch entsprechende Schattierung gehobenen Umrisslinie der linken Schulter geradezu durchschnitten wird, was gewiss unterblieben wäre, wenn beide gleichzeitig und mit voller Berücksichtigung der durch das gegenseitige Verhältnis möglichen Linien ausgeführt worden wären. Solche Verstöße deuten auf einen nicht mehr die volle Correctheit der Zeichnung schätzenden Arbeiter, welcher sich wohl von gewissen, etwas anstößigen Einzelheiten bei dem Verkaufe mehr Erfolg versprechen mochte als von dem reinen Kunstwerte der Sache. Die von Bl. 5' bis Bl. 22 reichenden Darstellungen, welche theils mit Heiligen-, theils mit Herrscherbildern zusammenhängen, blieben von späteren Zuthaten nahezu ganz frei, die nur auf Bl. 11 in den Falten des linken Ärmels der Mittelfigur begegnen und erst von Bl. 22' an neuerlich bei mehreren aufeinander folgenden Scenen den Charakter einzelner Gestalten und Vorgänge wesentlich ändern. Dieselben haben auf Bl. 22' die untere Hälfte des nach rechts ausschreitenden Mannes stark verunstaltet. Während bei den beiden anderen Gestalten nur die Schnabelschuhspitzen radiert, jedoch nicht weiter abgestumpft wurden, ist die Schecke der dritten nicht nur überaus plump bis über das Knie verlängert, sondern auch den ehedem sehr schlanken Beinen eine andere Stellung und eine viel breitere Form gegeben; die neben dem vorgesetzten linken Beine noch deutlich erkennbare ältere Bildung entsprach vollständig dem Typus, welcher an eben derselben Stelle bei dem bis auf die Schuhspitzen unversehrten Cavaliere begegnet. Die Haare hinter dem am Halse steif emporstehenden Kragen, die Erbreiterung der Gestalt durch die etwas höher und mehr nach außen gezogenen Linien der rechten Achsel und des rechten Ärmels, die obere Hälfte und die Schattierung des linken Ärmels stammen von späterer Hand; sonst blieb aber der Oberkörper, besonders der Kopf und die Haltung der Hände unverändert. Viel weiter gieng man auf Bl. 23 und besonders auf Bl. 23'. Auf ersterem versuchte man alle Schnabelschuhspitzen zu beseitigen und entkleidete vollständig die von einem Manne mit dem linken Arme umfasste weibliche Gestalt, deren unversehrtes Köpfchen ein schmutziger Fleischton nicht gerade vortheilhafter erscheinen lässt.

Oberhalb des Busens läuft der noch sicher bestimmbare Saum des Kleidausschnittes hin, und längs der Beine gewahrt man die nicht ganz beseitigten alten Gewandumrisse. In der Fersenhöhe verlief einst der untere Saum des Kleides. Dass die nunmehr nackten Arme ursprünglich verhüllt waren, beweisen die Reste der über beide Handrücken trichterförmig herabfallenden Ärmel. Die Behandlung des Nackten ist höchst mangelhaft, die Modellierung der Beine überhaupt und der Füße insbesondere mehr als oberflächlich. Die Gedankenlosigkeit der ändernden Hand erhellt am klarsten aus der Thatsache, dass in den Rist des vorgesetzten Fußes bei dem bärtigen Manne noch die Spitze des theilweise wegradierten Schnabelschuhes der ihm gegenüberstehenden Jungfrau einschneidet, obwohl dieselbe gleichfalls hätte beseitigt werden müssen, weil ihr Einschneiden nach Entfernung des Schnabels und Abstumpfung des Schuhes ganz ungerechtfertigt ist. Übrigens zeigt hier das Verdecktsein der Ristlinie durch die Spitze schlagend, dass die obenerwähnte Hand auf Bl. 5, deren Finger durch eine von ihr theilweise verdeckte Linie durchschnitten werden, erst später hinzugefügt wurde; der erste Zeichner auf Bl. 23 hätte wohl auch diese Einzelheit sachgemäßer behandelt. Noch weiter als auf Bl. 23 gehen die Änderungen auf Bl. 23'. Der kurze, vorn mit dichtgesetzten Rundknöpfen geschlossene Rock des Mannes ist wieder bis zu den Knien in steifen Falten verlängert und an beiden Hüften durch eine Anstückelung erbreitert; ebenso wurde der schmale Gürtel, welcher dem knapp anliegenden Rocke genau sich anschloss, breiter und dem erweiterten Rockumfange angepasst, womit auch eine Änderung der gegen die rechte Achselhöhle emporlaufenden Gewandlinie nothwendig erschien. Das leicht auf der Schulter liegende Bandelier, das durch Radierung nur theilweise getilgt ist, erscheint in Brusthöhe geknotet; hier steckt quer der kurze Dolch, indes das Bandelierende bis zu den Knien herabflattert und über dem unteren Theile des Rockes nicht radiert wurde. An beiden Schultern stehen derbere Striche der zweiten Hand, welche auch die Beine plumper und die Schuhe stumpfer machte. Die ursprüngliche Haltung des rechten Beines ist im Anschlusse an die vom Mittelfinger der Rechten herablaufende Linie, welche an dem unteren Saume des kurzen Rockes ansetzt und sich noch in der Kniebeuge und an der Wade deutlich verfolgen lässt, mit Sicherheit feststellbar; im linken Beine schlagen die alten Umrisse unter der Schraffierung der Erbreiterung durch, während die Schnabelschuhspitze bis unter die Mitte der rechten Fußsohle noch bestimmbar bleibt. Die Stellung des Mannes erscheint darnach im allgemeinen festgehalten; die Vergröberung und Verunstaltung beschränkt sich auf die untere Körperhälfte, während bei der gegenüber sitzenden Frau bloß das Gesicht und Haar sowie theilweise die Hände beibehalten wurden. Die Umrisse der um die Gestalt nicht gänzlich beseitigten Gewandanordnung, deren alte Faltenlagen sich besonders deutlich vor den Füßen erhielten, ermöglichen den Nachweis, dass hier einst eine Dame in ähnlicher Kleidung und Stellung wie auf den nächsten Blättern saß. An der rechten Wange und an dem mehr am Nacken anliegenden Haare stehen vergröbernde Striche, welche auch am Daumen und am kleinen Finger der Rechten begegnen; die feinere Strichführung der herabhängenden Linken deutet beim Vergleiche mit den breit fließenden Linien des anstoßenden Armes auf Beibehaltung eines alten Theiles. Nirgends tritt die Geschmacklosigkeit der verändernden und geradezu verbösernden Hand so klar zutage als bei dieser vettelartigen Behandlung des weiblichen Körpers, auf dessen Formenschönheit vollständig verzichtet ist; die derben Linien, die plumpen, jeder Durcharbeitung entbehrenden Formen, mit deren mehr allgemeiner Andeutung man sich begnügte, entsprechen der Verrohung einer mit täppischer Anzüglichkeit sich begnügenden Auffassung späterer Tage. Auf Bl. 24 sind an den Zaddeln der Ärmellappen und vorn an den unteren Gewandfalten der Jungfrau ebenso spätere Zusätze feststellbar wie bei den weiten Hängeärmeln der Jungfrau auf Bl. 24', unter deren Achseltressen die ursprünglichen Umrisse des linken Oberarmes sich deutlich in den Hängeärmelfalten verfolgen lassen. Zwischen Arm und Oberkörper sowie über die linke Achsel ringeln die aufgelösten Haare herab, welche der Hängeärmel eigentlich theilweise verdecken müsste, wenn er sofort angebracht worden wäre; eine wohl von erster Hand stammende Veränderung ließ diese Haare unbedenklich trotz des verdeckenden Ärmels stehn. Das Kleid schloss ehedem mit einem ziemlich tief gerückten, über dem Busen hinlaufenden Saume, der noch zwischen dem nach unten spitzen Ausschnitte mit dem zurückgeschlagenen Kragen sichtbar ist, sich aber auch nach beiden Achseln hin weiter verfolgen lässt. Auch hier stieß man sich nicht daran, dass die rechte Hälfte des zurückgeschlagenen Kragens von darunter stehenden älteren Linien durchschnitten wird und in der oberen Biegung sich nicht ganz natürlich an den Nacken anlegt. Die innerhalb des Kleidausschnittes beide Busenhälften markierenden Striche entstammen erst der Zeit, in der man besonders den rechten Hängeärmel mehr oberflächlich andeutete. Bei dem gegenüber sitzenden Manne wurden nur die langen Spitzen der Schnabelschuhe wegradiert, womit man sich auch auf Bl. 25 bei dem vor der Königin Knieenden begnügte. Bis zu dem Saume des Kleidausschnittes blieb die Gestalt der Königin unverändert. An die Achseln traten lappenartig zerschnittene Hängeärmel, bei deren rechtem die Umrisse des einst in engen Ärmel gehüllten Oberarmes ebenso durchschlagen, wie über den Fingern der Rechten noch die Linie des trichterförmig den Handrücken bedeckenden Unterärmels stehen blieb; die drei vorgestreckten Finger der Linken sind nicht in verstärkten Strichen nachgezogen. Die untere Hälfte der Gestalt wurde stark geändert. Wie besonders die unter den Füßen erhaltenen alten Gewandfalten schließen lassen, war die Gestalt zweifellos in einer die Füße einst vollständig verhüllenden Weise bekleidet. Erst die Hand, welche auf Bl. 4, 5, 23 und 23'

sich die auf einen Sinnenkitzel plump abzielenden Änderungen erlaubte, schlug auch das geänderte Gewand der Königin derart zurück, dass die erst später hinzugezeichneten, parallel vorgestreckten Beine bis über die Knie entblößt wurden; die Form der Schuhe, welche mit jenen der Bademagd auf Bl. 4 sich innig berühren, stellt die Identität der Hand außer Zweifel. Wenn letztere den Schein erwecken wollte, als sei das Kleid von der Rechten des Mannes zurückgeschlagen worden, so übersah sie dabei, dass der Knieende den Gewandsaum gar nicht hält, weil sonst nicht seine ganze Rechte vollständig unverdeckt sichtbar sein könnte. Bei der Jungfrau auf Bl. 25′ ist der Saumstreifen oberhalb des Busens wegradiert; dagegen sind sackartige Hängeärmel angefügt, welche Rundlöcher zum Durchstecken der Arme zeigen. Von der rechten Schulter und der rechten Achselhöhle herab bleibt jedoch in dem Hängeärmel und bis zu den Fingern der Rechten nachweisbar, dass diesen Körpertheil einst ein enganliegender, den Handrücken noch trichterförmig verhüllender Ärmel umschloss. Der linke Hängeärmel sticht noch mehr als der rechte durch derbe Strichführung von der übrigen Gewandbehandlung ab. Weniger weit als auf Bl. 23′ und 25 gieng die Änderung auf Bl. 26′; die Gewandung der Jungfrau, welche den untern Gewandsaum mit der Rechten über dem Knie des dadurch entblößten Beines emporschlagt, war nach den älteren Umrissspuren einst anders angeordnet. Strich, Fuß- und Schuhform verrathen die zu Anzüglichkeiten neigende Hand, deren Zwecken auch die hier beliebte Änderung entspricht. Im rechten Arme ist die ältere schlankere Form und an den Brustkorbseiten eine etwas plumpe Erbreiterung der Taille bemerkbar. Bis hieher reichen die von einer späteren Hand stammenden Veränderungen einzelner Gestalten und Scenen des Skizzenbuches. Genaue Vergleichung ergibt, dass nicht alle Änderungen demselben Urheber zufallen. Sie lassen sich in zwei verschiedene Gruppen theilen, deren eine auf den ersten Besitzer zurückgehen mag, während die andere aus späterer Zeit stammt und wesentlich verschiedene Zwecke verfolgt.

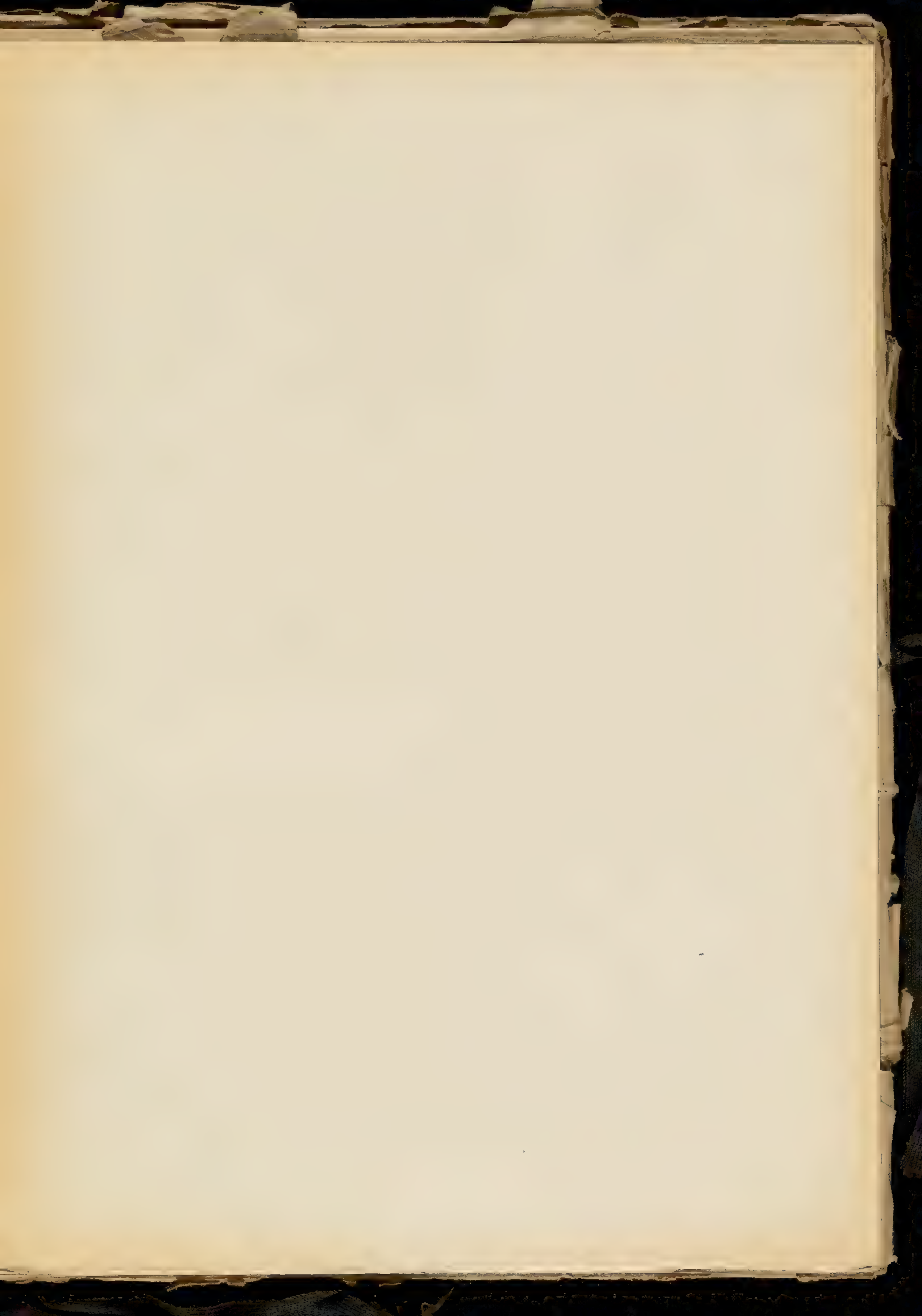
Die an den Armen der Damen auf Bl. 24′, 25 und 25′ durchschlagenden älteren Spuren scheinen mit der Absicht zusammenzuhängen, vor dem Ansetzen der weiten Ärmel eine Hilfe für die richtige Bewegung der Arme zu gewinnen; denn sowohl die vorn offenen, als auch die durch tiefe Einschnitte in Lappen aufgelösten oder sackartig geschlossenen Ärmel[1]) sind bereits am Anfange des 15. Jahrhundertes üblich, auf welchen auch die Änderung des dreieckigen Kleidausschnittes mit der nach unten gekehrten Spitze deutbar bleibt. Ebenso gehören offenbar die weit herabfallenden Sackärmel auf Bl. 4′ noch dieser Änderungskategorie an, in welcher bald nach Eintragung der Skizzen einige Umgestaltungen der Bekleidungsweise vorgenommen wurden.

Andere Zuthaten entspringen ganz anderen Anschauungen. Der Fuß der nackten Frau auf Bl. 5, 23 und 23′ stimmt weder zu der Fußbehandlung auf Bl. 1 noch zu jener auf Bl. 9, 9′, 10, 10′, 11, 11′, 12′, 16, 16′, 28; denn beidemale ist die Zehenbildung und gegen Bl. 1 außerdem der ganze Fußtypus wesentlich verschieden und viel plumper. Letzteres gilt nicht minder von der Form der breit aufquellenden Männerbeine auf Bl. 22′ und 23′ gegenüber der zierlichen, fast zur Zerbrechlichkeit neigenden Schlankheit, welche bei prall anliegender Kleidung sonst den Männern eigen ist und an beiden Stellen sich neben und in der Änderung unmittelbar nachweisen lässt. Dem Erbreiterer der Füße fällt auch die Erbreiterung der Taille bei Mann (Bl. 22′ und 23′) und Frau (Bl. 23′ und 26′) zu, welche von dem Aufsetzen der eine Skizze abrundenden »Drucker« wesentlich verschieden ist. Die Vergröberung der Fußform und der Beine geht Hand in Hand mit der Änderung der Beschuhung. Die wiederholt constatierte Tilgung der überaus spitzen Schnabelschuhe und ihre mit der Verkürzung verbundene Abrundung zum Entenschnabel[2]) geht offenbar auf Trachtwandlungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes zurück. Ja, die stumpfen Schuhe der Frauen auf Bl. 4, 23, 25 und 26′ deuten auf jene Zeit hin, in welcher auch für das weibliche Geschlecht die anfangs nicht allgemein angenommene stumpfe Schuhform üblicher geworden war.[3]) Da diese Schuhe aber gerade bei den etwas anzüglichen Änderungen sich finden, so müssen letztere erst in einer Zeit ausgeführt sein, welche den spitzen Schnabelschuh schon ganz aufgegeben hatte oder wenigstens aufzugeben begann. Dieser Zeit — der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes — scheint auf Bl. 4 und 4′, 22′ und 23′ die Verlängerung der Schecke zu einem Kleidungsstücke zu entsprechen, das bis zur Kniescheibe herabgeht, sich von der knapp umspannten Taille nach unten erweitert und rundum gleichmäßig in Falten gelegt wird. Die Erbreiterung der Brustwölbung auf Bl. 22′ entspricht der bei diesem Rocke üblichen Wattierung.[4]) Für eine Bestimmung des Urhebers dieser Änderungen wie des ersten Besitzers des Skizzenbuches fehlen alle näheren, zuverlässigen Belege, deren Mangel auch einzelne andere Fragen offen lassen muss.

Mit Gewissheit lässt sich bestimmen, dass die Darstellungen des Braunschweiger Skizzenbuches zwischen 1380 bis 1400 entstanden sein müssen, wofür auch die überaus genaue Trachtübereinstimmung mit den aus dieser Zeit stammenden Teppiche des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg[5]) spricht. Im Inhalte und in den Formen berühren sie sich vielfach mit Werken böhmischer Malerei aus den Tagen Wenzels IV., für deren Verständnis sie nicht minder bedeutungsvoll sind als für die Malerei Deutschlands im spaten Mittelalter. Letzterer bleiben sie in der Eigenart der Darbietung ein ungemein aufschlussreicher Schatz.

---

[1]) Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht. S. 346. — [2]) Ebendas. S. 364. — [3]) Ebendas. S. 377. — [4]) Ebendas. S. 362. — [5]) Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes (Berlin 1888.) Taf. zu S 110.





DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG

DAS

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH

EINES MITTELALTERLICHEN MALERS.

IM AUFTRAGE DES VEREINES FÜR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN IN BÖHMEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

O. Ö. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG.

MIT 29 LICHTDRUCKTAFELN.

PRAG 1897.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

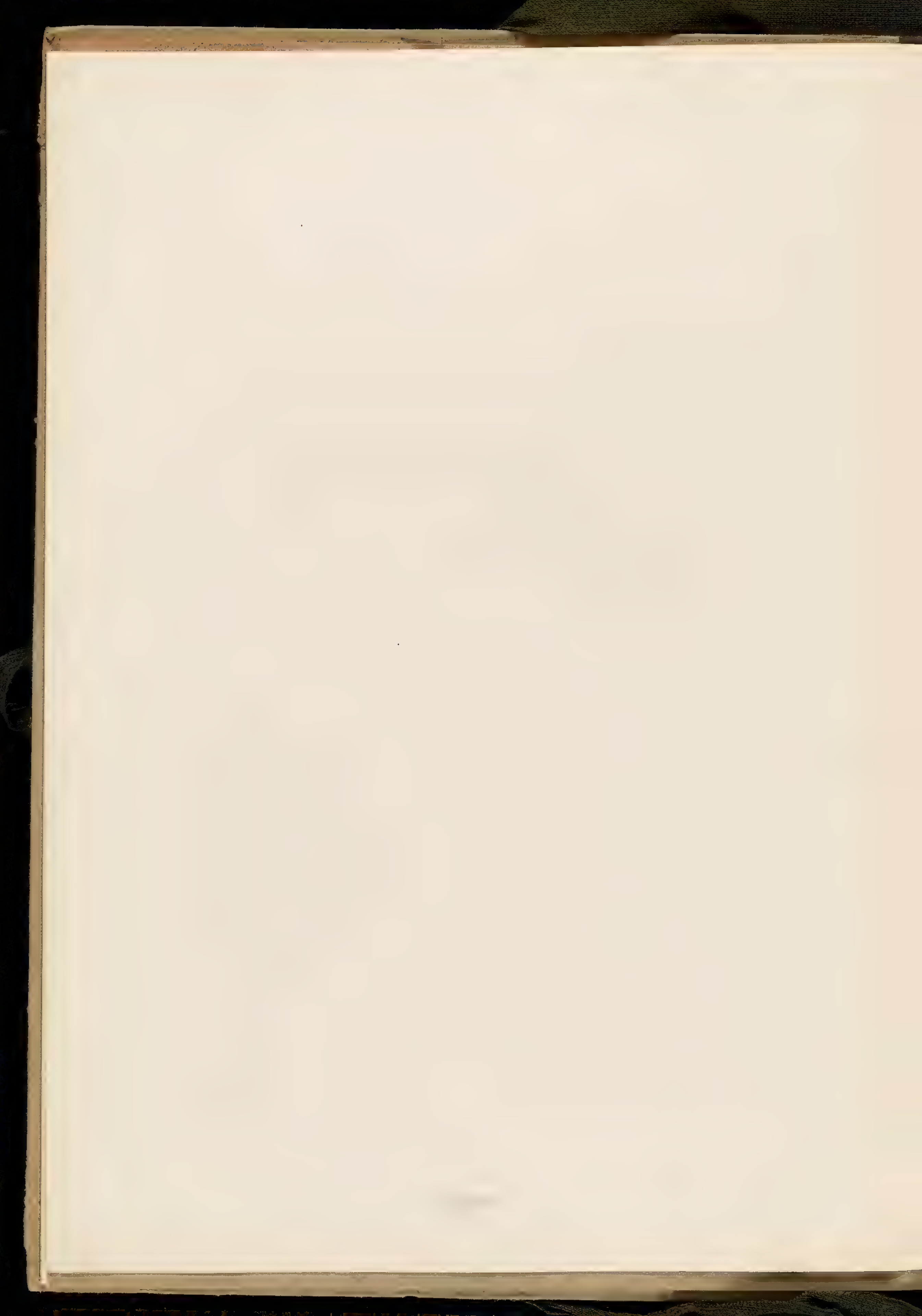
JOSEF KOCH.


DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG.

DAVID R. VON SCHÖNHERR

IN FREUNDSCHAFTLICHSTER ERGEBENHEIT

GEWIDMET.



VORWORT.

Auf einer im Jahre 1894 unternommenen Studienreise, welche die »Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen« durch hochherzige Bewilligung einer Reisesubvention ermöglichte und förderte, lernte ich die Kunstschätze der bedeutenden Sammlungen des herzoglichen Museums in Braunschweig kennen. Unter denselben fesselte im Hinblicke auf besondere Studienzwecke meine Aufmerksamkeit ganz außerordentlich das »böhmische Trachtenbuch um 1400« als eigenartiges Denkmal spätmittelalterlicher Zeichenkunst, dem wir in Böhmen selbst nichts Ähnliches an die Seite stellen können. Die durch liebenswürdigstes Entgegenkommen der verehrlichen Museumsverwaltung ermöglichte eingehende Durchsicht des Werkes ergab, dass letzteres zwar kein eigentliches Trachtenbuch sei, sondern vielmehr als das Skizzenbuch eines Malers aus dem Ende des 14. Jahrhundertes noch weit wertvoller erscheine. Gewisse Anklänge an gleichzeitige Werke böhmischer Malerei waren ebenso unverkennbar und erhöhten die Bedeutung des Stückes für die Verwertung zu eigenen Arbeiten, denen sich in diesem Skizzenbuche ein heute nur in ganz seltenen Fällen wieder begegnendes Material erschloss.

Der Gedanke und die Absicht, das Braunschweiger Skizzenbuch zum Gegenstande einer Sonderuntersuchung zu machen, seinen Eigenwert und seine Beziehungen zu anderen Werken mittelalterlicher Malerei näher zu bestimmen, mussten vorläufig hinter andere Studienreisen und hinter einige schon früher in Angriff genommene Publicationen zurücktreten. Die Fertigstellung der letzteren festigte gar mannigfach die Überzeugung von der Wichtigkeit des Braunschweiger Denkmales. Mit Freude und aufrichtigem Danke begrüßte ich die Bereitwilligkeit, mit welcher der verehrliche Ausschuss des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen für eine im Lichtdrucke auszuführende Veröffentlichung des gerade für Böhmens Malerei nicht unwichtigen Skizzenbuches sich aussprach. Die verhältnismäßig rasche und zugleich alle Einzelheiten genau überprüfende Durchführung dieses Planes wurde in nicht genug anerkennenswerter Weise durch die hochsinnige Förderung von Seite der löblichen Direction des herzoglichen Museums in Braunschweig unterstützt. Dieselbe wolle für die ausnahmsweise bewilligte Übersendung des Skizzenbuches nach Prag, in dessen Universitätsbibliothek ich Blatt für Blatt aufs eingehendste untersuchen und die photographischen Aufnahmen überwachen, beziehungsweise in allen Einzelheiten an dem Originale überprüfen konnte, sowie für manche freundlichst ertheilte Auskunft und liebenswürdige Vermittlung meinen und unseres Vereines verbindlichsten Dank hierorts gütig entgegennehmen.

In die Zahl der Reproductionen, welche Herr Arthur Bellmann in Prag in bewährter Weise herstellte, wurden die Zeichnung auf der Rückseite des Vorderdeckels, die derben

Versuche auf Bl. 1' und 2 und die flüchtig ausgeführte Darstellung des Jünglings auf Bl. 3 nicht aufgenommen, da sie für stilistische Vergleichungen keinen besonderen Wert haben. Ein solcher kommt dagegen dem Christus auf der Innenseite des Rückdeckels zu. Die drei dem Skizzenbuche beigelegten Handzeichnungen anderer Meister wurden wenigstens kurz besprochen; denn der Besitzersname auf einer derselben ist nicht belanglos für die Geschichte des Skizzenbuches selbst.

Tiefgefühlten, innigen Dank schulde ich nicht nur dem verehrlichen Ausschusse des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, der mich in auszeichnendem Vertrauen mit der Durchführung der Arbeit beehrte und die erforderlichen Mittel dafür bewilligte, sondern auch ganz besonders dem Herrn Director des herzoglichen Museums in Braunschweig Dr. Hermann Riegel, Professor an der technischen Hochschule daselbst, welcher die Herstellung des Werkes durch Rath und That nachdrücklichst gefördert hat. Dass er mir trotz mancher, ihm daraus erwachsener Unbequemlichkeiten auch nicht einen Augenblick seine ungemein wertvolle Unterstützung vorenthielt, weiß ich ganz besonders hochzuschätzen. Meinem verehrten Herrn Collegen Dr. Hans Lambel, k. k. Universitätsprofessor in Prag, bleibe ich für fachmännischen Rath, welcher die Beurtheilung der sprachlichen Eigenart der kurzen Eintragung betraf, dankschuldig verpflichtet.

Den Namen Schönherrs, des Nestors kunstgeschichtlicher Quellenforschung in Österreich und des weithin bekannten, kunstverständigen Verfassers der Geschichte des berühmten Maximiliansgrabmales in Innsbruck, an die Spitze der Arbeit setzen zu können, ist mir eine wahre Herzensfreude gewesen; es liegt darin ein seinem stets ebenso väterlichen als freundschaftlichen Wohlwollen gebürender Dankeszoll.

PRAG, am Pfingstsonntage 1897.

Joseph Neuwirth.





BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 1 UND 9'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 4 UND 4'.



III.





BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 5 UND 5'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 6 UND 6'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 7 UND 7'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 8 UND 8'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 9 UND 9'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 10 UND 10'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 11 UND 11′.







L. BERGMANN PHOTOT.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 12 UND 12'.







R. BELLMANN PHOT. TYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 13 UND 13'.





BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 14 UND 14'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 15 UND 15'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 16 UND 16'.







K. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 17 UND 17'.







K. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 18 UND 18'.







K. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 19 UND 19'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 20 UND 20'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 21 UND 21'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 22 UND 22'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 29 UND 29'.







R. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 24 UND 24'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 25 UND 25'.







BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 26 UND 26'.







W. DELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 27 UND 27'.







G. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 28 UND 28′.



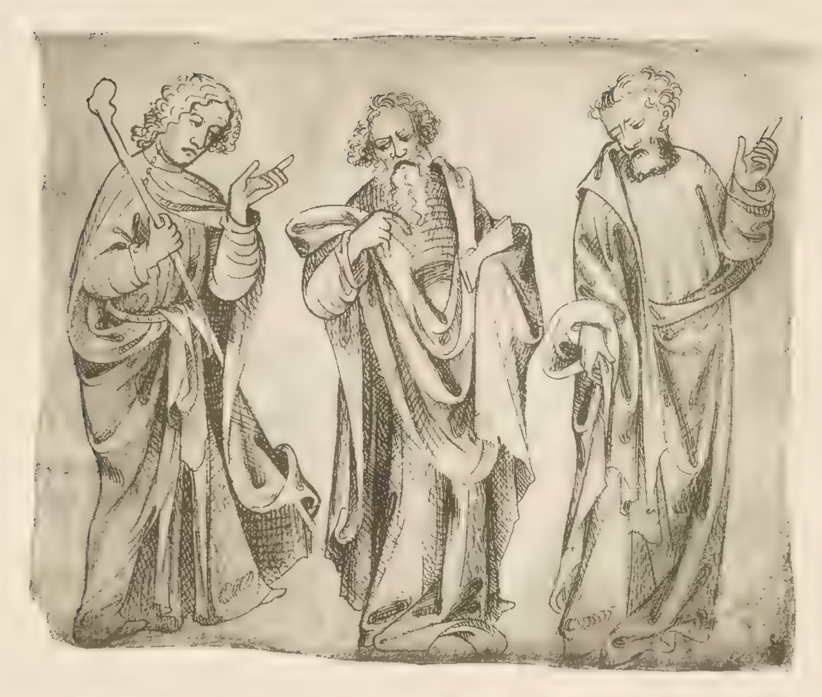




K. BELLMANN PHOTO.YR.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 29 UND 29'.







A. BECKMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH. BL. 30 UND 30'.

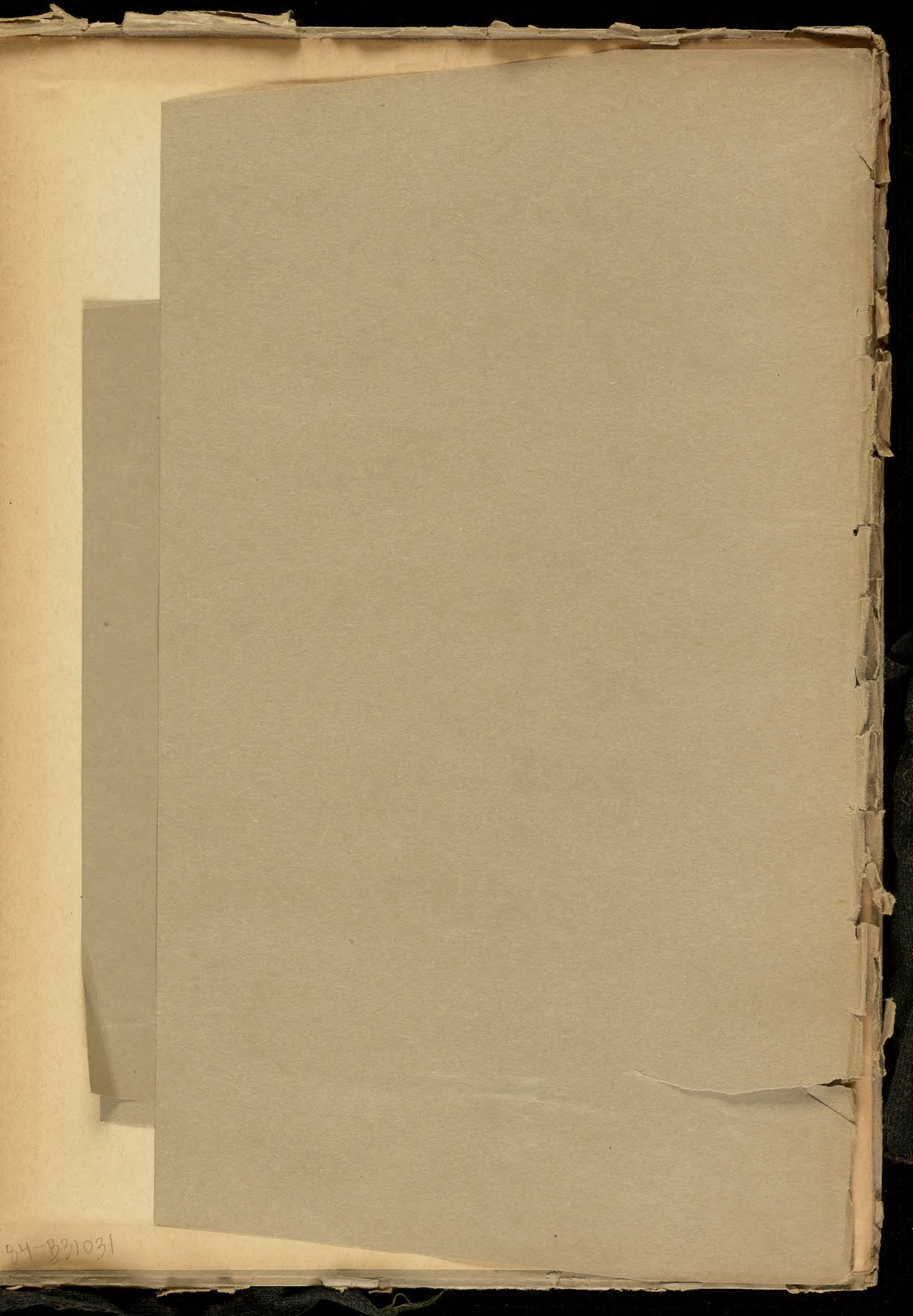


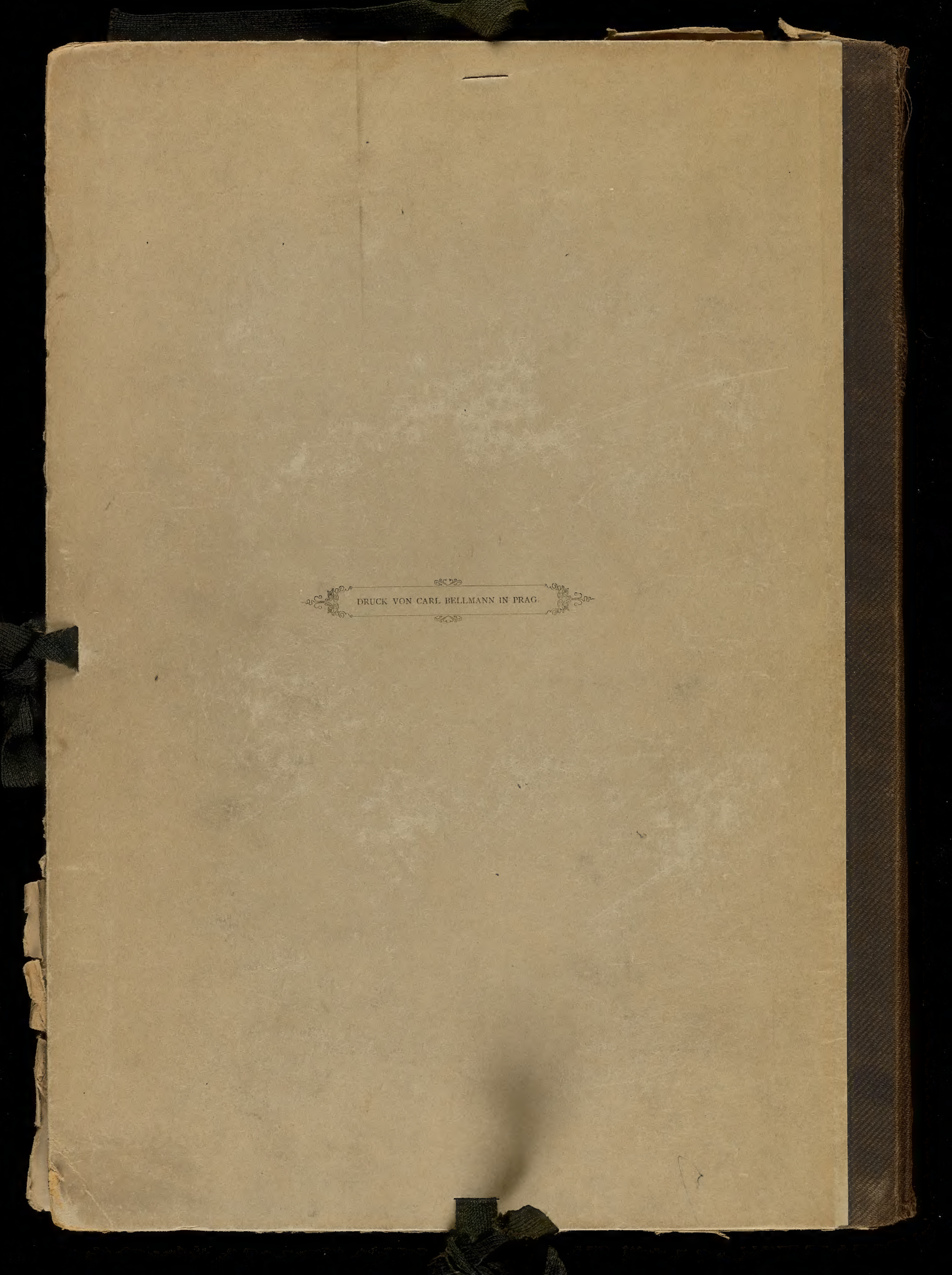




R. BELLMANN PHOTOTYP.

BRAUNSCHWEIGER SKIZZENBUCH BL. 91 UND ZEICHNUNG AUF DER INNENSEITE DES RÜCKDECKELS.





DRUCK VON CARL BELLMANN IN PRAG.